

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO SEP. NO. 15018
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976



DIRECCIÓN GENERAL ACADÉMICA
DOCTORADO EN ESTUDIOS CIENTÍFICO SOCIALES
COMUNICACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

MAYAS Y TSELTALES, UNA IDENTIDAD TEJIDA EN LA VIDA

TESIS PARA OBTENER EL
GRADO DE DOCTORA EN ESTUDIOS CIENTÍFICO SOCIALES

QUE PRESENTA:
RUTH VERÓNICA MARTÍNEZ LOERA

ASESOR:
DR. DAVID VELASCO YÁÑEZ

TLAQUEPAQUE JALISCO, JUNIO 2011

DIRECCIÓN GENERAL ACADÉMICA
DOCTORADO EN ESTUDIOS CIENTÍFICO SOCIALES
COMUNICACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

**MAYAS Y TSELTALES,
UNA IDENTIDAD TEJIDA EN LA VIDA**

TESIS PARA OBTENER EL
GRADO DE DOCTORA EN ESTUDIOS CIENTÍFICO SOCIALES

QUE PRESENTA:
RUTH VERÓNICA MARTÍNEZ LOERA

COMITÉ TUTORIAL
DR. DAVID VELASCO YÁÑEZ
DRA. MARÍA MARTHA FRANCISCA COLLIGNON GORIBAR
DR. SALVADOR IVÁN RODRÍGUEZ PRECIADO

TLAQUEPAQUE JALISCO, SEPTIEMBRE 2011

Comité Tutorial



**David
Velasco Yáñez**

Doctor en Educación
por la Universidad Academia
de Humanismo Cristiano de Chile en coordinación con el Programa
Interdisciplinario de Investigaciones en Educación (PIIE).

Académico investigador en el Departamento de Estudios Sociopolíticos
y Jurídicos del ITESO.



**María Martha F.
Collignon Goribar**

Doctora en Ciencias Sociales
por la Universidad de Guadalajara.

Ha trabajado ampliamente la
comunicación educativa,
coordina talleres sobre sexualidad
y educación sexual.



**Salvador Iván
Rodríguez Preciado**

Doctor en Ciencias Humanas con especialidad en Estudios
de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán.

Profesor – Investigador del Departamento de Salud, Psicología
y Comunidad en el ITESO.

Línea de Investigación: Psicología social.



**Lector externo
Eugenio Maurer Ávalos**

Doctorado en Antropología Social
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Université de Paris.

37 años en la Misión Jesuita de Bachajón, Chiapas. Investigador en
Antropología, Profesor de lengua Tseltal, Recolección, análisis
antropológico y traducción de leyendas, tradiciones. Imparte Diplomado
en Lengua y Cultura Tseltal y Nacional.

DIRECCIÓN GENERAL ACADÉMICA
DOCTORADO EN ESTUDIOS CIENTÍFICO SOCIALES
COMUNICACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

**MAYAS Y TSELTALES,
UNA IDENTIDAD TEJIDA EN LA VIDA**

QUE PRESENTA:
RUTH VERÓNICA MARTÍNEZ LOERA

Resumen

La imagen es un recurso por el cual es posible conocer y reconocer gustos y prácticas de un grupo social. Los mayas se caracterizaron por utilizar jeroglíficos y códigos gráficos que los distinguían de otras etnias. En la actualidad las mujeres tseltales conservan la memoria de sus antepasados, describen su entorno y expresan sus sentimientos a través de las imágenes del bordado. En ambas culturas, la imagen ha sido un medio importante para mostrar más que el solo dominio de técnicas y habilidades estéticas. Pues, las figuras y los colores, acomodados bajo meticulosos cálculos matemáticos, narran su vida cultural, social, religiosa, económica y política. Por lo tanto, la imagen representa el tejido social de un pueblo y la expresión de su cosmovisión.

Palabras clave:

mayas, tseltales, mujer, cosmovisión, bordado.

Abstrac

The image is a resource which you can know and recognize tastes and practices of a social group. The Mayans were characterized by using hieroglyphics and graphic codes to distinguish them from other ethnic women currently tseltales keep the memory of their ancestors, describe their environment and express their feelings through images of embroidery. In both cultures, the image has been an important means to show more than just the domain of technical and aesthetic skills. Well, the shapes and colors, arranged in careful mathematical calculations, tell their cultural, social, religious, economic and political. Therefore, the image represents the social fabric of a people and the expression of their worldview.

Keyword:

Maya, Tselal, women, worldview, embroidery.

gracias

mi familia por su apoyo
solidaridad y tolerancia

todas las mujeres de la cooperativa
jluchiyej nichimetic
por mostrarme su habilidad para bordar
pero sobre todo por compartirme
la sabiduría de su corazón

mi mis amigos y amigas
por las porras y entusiasmo

mi comité tutorial
por todas las pistas y consejos
para que esta tesis saliera adelante

mi mis compañeras y compañeros
por compartir sus conocimientos

las hermanas del sagrado corazón
por su hospitalidad
a las hermanas del divino pastor
por su acogida en chilón
y a los hermanos jesuitas de bachajón
por dejarme ser parte de su comunidad

aquellos que conocieron
la vida plena
y desde aquellos rumbos
no dejan de acompañarme

Contenido

Resumen	5
Agradecimientos	7
Introducción	13
 Capítulo Uno. Tramar. Preparar el camino	 33
Lugar y tiempo	38
Localización geográfica	38
Períodos	44
Dispersión de los mayas y formación de las comunidades indígenas	46
 La expresión gráfica	 50
Maíz	53
Lengua	57
Escritura	62
Matemáticas	68
 Adorno y cuerpo	 72
El cuerpo	72
La indumentaria	75
 Arte y artesanía	 79

Capítulo dos. Trenzar.	
Buscar el método para hacer algo	83
Interés y gusto por la imagen	88
Pierre Bourdieu y Erwing Panofsky	88
La teoría sociológica de Pierre Bourdieu y la iconología de Edwin Panofsky	92
Habitus	94
Campo	97
Capital	100
Preiconología	105
Iconología	106
Iconografía	107
Práctica y relaciones	109
Catálogo de imágenes	109
La entrevista	114
Fotografía	115
Distinción, conocimiento, habilidades, expresión	116
Registro y bordados	116
Diaporama	118
Capítulo tres. Hilar.	
De qué manera camina la vida	125
El territorio	
Contexto sociohistórico	130
Conflicto por la tierra	130
Distribución de la tierra	139
La milpa y el cafetal	142
Sentido de la oración y la fiesta	148
La oración	148
La fiesta	155
<i>La música</i>	158
<i>El baile</i>	160
<i>La comida</i>	162

La participación de la mujer	166
La familia y la comunidad	166
La educación y el trabajo	168
El traje tradicional	170

Capítulo cuatro. Urdir. El trabajo de la cooperativa de bordados

177

La coopertativa jLuchiyej Nichimetic	181
Historia	181
Organización	185
<i>Acuerdos y cargos</i>	189

Las secciones	193
Las ocho secciones	193
<i>La sección Petalcingo</i>	196
<i>La sección Chilón</i>	198
<i>La sección Emiliano Zapata</i>	202
<i>La sección Nuevo Progreso</i>	204
<i>La sección Tsajalá</i>	206
<i>La sección Pueblo Nuevo Sitalá</i>	208
<i>La sección Carmen Xaquilá</i>	210
<i>La sección San Francisco La Unión</i>	212
Relaciones entre secciones	214

El mercado	215
Diversidad de productos	217
Difusión	221
Relaciones comerciales y simbólicas	223

Capítulo cinco. Tejer. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados

225

La técnica del bordado	227
El punto de cruz	228
Creatividad	240

La cosmovisión	241
Las imágenes	246

<i>Cuadrado</i>	254
<i>El rombo</i>	258
<i>El movimiento</i>	262
<i>Los seres sagrados</i>	265
<i>La comunidad</i>	270
<i>La ofrenda</i>	271
<i>El cielo</i>	276
<i>Las estrellas</i>	276
<i>El arcoiris</i>	276
<i>Las flores</i>	278
<i>La tierra</i>	284
<i>El maíz</i>	286
<i>Los animales</i>	290
<i>Plantas y frutos</i>	296
Los colores	318
<i>Variantes de color</i>	328
 Códice	 310
Grafemas	314
Lectura	318
Interpretación	328
 Conclusiones Generales	 331
 Referencias	 340
 Glosario	 371

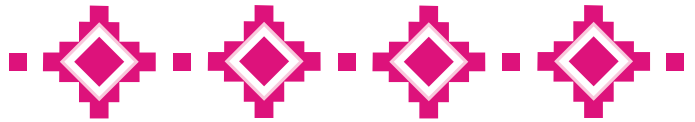
cielo y tierra
como unidad



santo coronado



cruz



rana



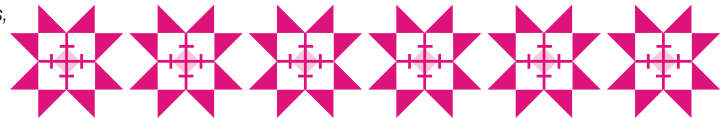
milpa



estrellas



puntos cardinales,
tierra, cruz



Flores

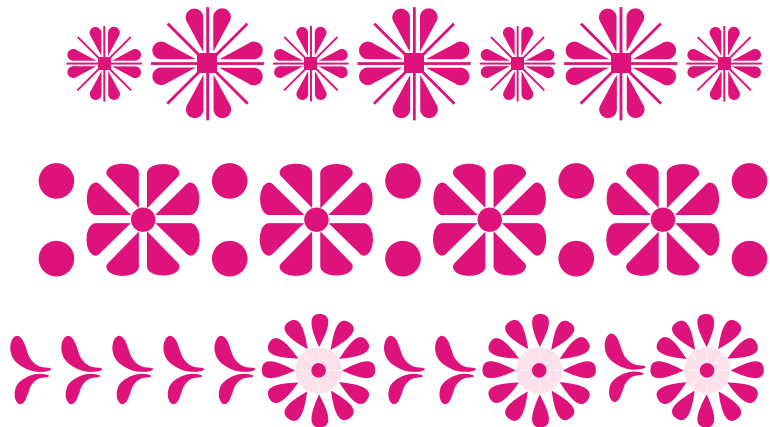


Figura 1.
Ejemplos de figuras empleadas
en la Biblia en tseltal.

Dibujo VML.

Introducción

El primer acercamiento que tuve con el pueblo Tseltal¹ de la zona de Chilón, Chiapas, fue para desarrollar el proyecto de diseño editorial de la Biblia traducida al tseltal. Para el trabajo de ilustración se partió de la comparación entre los bordados de las mujeres tseltales y la gráfica de los sitios arqueológicos de Palenque y Toniná. El análisis de las imágenes mostró que los tseltales utilizan el rombo y algunas grecas de manera semejante a las plasmadas en estelas y esculturas mayas. Además el significado de algunas figuras coincide con los registros elaborados por estudiosos de la gráfica maya (ver Fig. 1). Sin embargo, la producción de imágenes para los bordados no parte de la copia o reproducción de motivos mayas, por el contrario, los dibujos expresan la vida orante, la cotidianidad y la armonía de la comunidad, cada una de las formas y de los colores tienen la finalidad de compartir lo que las mujeres ven en su vida diaria y sobre todo, dan cuenta de la memoria del conocimiento que sus antepasados les heredaron. De esta manera, la imagen para el pueblo tseltal es un signo que les posibilita expresar en cruces, velas, flores y animales, el agradecimiento a la madre tierra a Dios y al santo patrono por el alimento, la casa y el trabajo.

La semejanza entre la gráfica tseltal con la gráfica maya encontrada en el proyecto anterior hizo posible descubrir un punto clave para desarrollar una investigación cuyo interés principal es observar en la imagen una forma de actuar y de agruparse por medio de la cual narran acontecimientos significativos en la vida de la comunidad. Así la imagen se convierte en un instrumento de análisis que disciplinas como la antropología social, la psicología, la ciencia política, la teoría de la comunicación, el arte, el diseño y la sociología (González, 1998, p.p.25-28), emplean para conocer el complejo mundo de una comunidad, porque la producción de una imagen involucra habilidades mentales, técnicas y conceptuales

¹ Aunque en la mayoría de los documentos oficiales se utiliza “tz” para escribir “tseltal”, en este documento se utilizará “ts”, pues estudios lingüísticos han demostrado su mejor sentido fonético, por eso a lo largo de esta investigación se escribirá “tseltal”.

de quienes poseen la capacidad de codificar acontecimientos religiosos, políticos, culturales, económicos y lúdicos con la intención de conservar o reproducir la memoria o el imaginario colectivo. Belting (2007, p.14), menciona que la imagen, «es el resultado de la simbolización ya sea personal o colectiva, de esta manera es posible hacer visible la existencia de posiciones sociales ocupadas por aquellos que se encargan de producir las imágenes y de quienes tendrán que interpretarlas».

El significado de las imágenes o de los elementos que las conforman, son un pretexto para comprender el sentido social por el cual fueron creadas. La época, los temas, el aspecto estético y los discursos son elementos que dejan conocer la situación histórica y social de una o varias culturas. «La historia de las imágenes muestra que los seres humanos las hemos considerado mucho más que meras estructuraciones plásticas. Diversas sociedades y distintos contextos las hallan insufladas de poderes y energías, de intensiones y propiedades subjetivas» (Lizarazo, 2004, p.14). Por ello, mirar la imagen como un instrumento de análisis posibilita comprender ideas políticas y sociales expresadas no sólo en libros y documentos escritos, sino también «en las representaciones artísticas visuales» (González, 1998, p.30).

En las imágenes se encuentra un legado invaluable de las culturas antiguas y un principio generador de sentido en las culturas actuales. Por eso, el estudio de materiales, decorados, formatos y estilos artísticos favorecen el análisis de imágenes con la intención de comprender los signos, las representaciones y los significados que de alguna manera generan un discurso cuya función principal sería expresar el valor simbólico de la vida comunitaria.

Las imágenes dejan ver el complejo mundo interno de las comunidades, también el escenario de relaciones entre miembros de la comunidad o bien con otros espacios. Así la imagen se vuelve un elemento significativo, con el cual se establecen intercambios económicos, culturales, sociales y simbólicos. Pues, en la eficacia simbólica de la imagen se reconocen intereses sobre el entorno, las personas y las creencias, como menciona Lizarazo, «Las imágenes cargan buena parte de los significados con los que articulamos

nuestra experiencia del mundo y son capaces de movilizar sentidos que no advertimos pero que ejercen su poderosa acción en nuestra vida. Somos seres imaginarios» (2004, p.5).

En los elementos expresados por medio de la imagen se observan objetos, rostros, lugares, que de alguna manera pueden verse en la realidad; también hay elementos de la imaginación o bien de carácter conceptual que son parte de la vida del agente. De esta manera, el análisis de la imagen debe realizarse a partir del reconocimiento y la comprensión de los diversos signos que toman su sentido interpretativo dentro de un campo particular. Así, al tomar en cuenta el entorno se tienen elementos precisos para la interpretación de estilos de vida, jerarquías y códigos sociales generados a partir del uso de la imagen.

También a las imágenes suele empleárselas para reforzar sonidos y palabras con las que se construyen sistemas de codificación, como la escritura, donde la representación visual del sonido en el cual las palabras suscitan imágenes. Cuando las palabras son convertidas a imagen se logra expresar lo que la persona ve y siente en función de una serie de principios con los cuales logra establecer un diálogo con otros agentes. Y de alguna manera, en la construcción del discurso se llegan a identificar la estructura del espacio social -campo religioso, artístico o filosófico- y también las clases sociales en que se sitúan los agentes para poder interpretar el mensaje (Bourdieu, 1985, p.15).

Al establecer parámetros sobre el uso de colores y el acomodo de figuras en el campo visual bajo ciertos parámetros que toman en cuenta la proporción, la distribución y su percepción, de alguna manera se comienzan a establecer las bases para la creación de un código. De esta manera, al determinar el tipo de materiales, los lineamientos comunicativos, los principios estéticos es posible lograr crear un sistema de comunicación y sobre todo, un sistema de reconocimiento sociocultural. Por tanto, la imagen es signo, símbolo y código y en cada una de ellas hay una función muy específica por cubrir. Los mayas que crearon un sistema de comunicación a través de sus estelas, porque asignaban a cada figura un tamaño, basado en una retícula modular, también creaban

cada determinado tiempo una estela y la colocaban sobre puntos estratégicos. En el caso de los tseltales, el código puede apreciarse en las imágenes de las blusas donde los colores rosa, morado, verde y negro indican la región a la que pertenece la persona que porta la indumentaria. Estos dos ejemplos posibilitan comprender que «la imagen reconoce prácticas, distingue bienes y comunica opiniones con lo cual se construyen sistemas simbólicos que en ocasiones llegan a ser distintivos» (Bourdieu, 1997c, p.20).

Tanto en las imágenes mayas como en las tseltales puede apreciarse un discurso donde interactúan prácticas, relaciones y decisiones establecidas en el campo social. De esta forma, el poder discursivo de la imagen da cuenta de la capacidad de los agentes para imponer criterios de reconocimiento y validación de sus productos simbólicos. Así, quienes elaboran los discursos de reconocimiento observan en otros lugares, sus leyendas, pinturas y la organización. Con ello, se explica por qué las imágenes «no pueden ser comprendidas sin analizar todo el conjunto del campo de producción que les da origen» (Bourdieu, 1990, p.229).

En los rasgos estilísticos de las obras de arte maya como tseltal se reconocen épocas, tendencias, intenciones e intereses (Bourdieu, 1998, p.49), que posibilitan conocer el sentido que tienen las imágenes en la vida de dos culturas distantes entre sí por cuatro mil años. Por esa razón es necesario comprender las expresiones simbólicas, las celebraciones tradicionales, los discursos orales y el dominio de técnicas artísticas que algunos investigadores han estudiado con el fin de mostrar la relación de la cultura maya con el pueblo tseltal de Chilón, Chiapas; sin embargo, esta afirmación parece quedarse en el aspecto formal y deja de lado la posibilidad de observar que en la vida ordinaria hay acontecimientos que parecen contradecirla, como el poco acceso a los sitios arqueológicos, la desterritorialización y la constante modificación de costumbres y tradiciones.

Por eso, conocer la complejidad de una actividad basada en la elaboración de imágenes posibilita determinar como objeto de estudio, el espacio social y simbólico de los tseltales expresado en la actividad del bordado de la cooperativa jLuchiyej Nichimetic

(Bordadoras de Flores) de Chilón, Chiapas y posiblemente vinculado a su pasado maya.

Por tanto, es importante tener en cuenta, que para poder comprender el vínculo es necesario reconocer en los agentes modos de existencia de lo social, el habitus y el campo, es decir por una parte las condiciones sociales de producción de los protagonistas y la lógica específica de las competencias entre lo artístico, político, económico, cultural e intelectual establecidas dentro de un espacio social determinado. Así pues, es posible responder a la interrogante ***¿cómo construye el pueblo tseltal un vínculo con su pasado maya en sus prácticas relacionadas con la elaboración de bordados?***

A partir de la descripción de las actividades plásticas es posible construir una investigación basada en la voz de las comunidades indígenas, que ha de ser interpretarse como formas simbólicas, con lo cual se encontrará la relación de los mayas del período clásico con los tseltales actuales; esa relación se da en sus actividades cotidianas, su sentido de armonía con la naturaleza y con la forma de ser tseltal. Lo que se pretende es conocer la forma como se expresa el sentido de ser maya y, sobre todo, las formas que posibilitan reconocer la herencia de conocimientos, organización comunitaria y relaciones de las comunidades indígenas de hoy para lo cual se plantean los siguientes objetivos: Identificar signos y significados mayas en la actividad del bordado y en los bordados mismos, elaborados en la cooperativa jLuchiyej Nichimetic. Describir qué aspectos de la vida de la comunidad tseltal se relacionan con la cosmovisión de los mayas que habitaron la región que incluye el municipio de Chilón. Y, por último, conocer la forma en que los tseltales de Chilón se interrelacionan y organizan a partir de la actividad del bordado.

De modo general, se puede plantear a manera de hipótesis, que las figuras usadas para elaborar bordados retoman elementos de la cultura maya como parte de una tradición comunitaria y con ello expresan su identidad tseltal. Lo cual deja el reto de

analizar las figuras desde las artes plásticas para poder explicar el gusto, la práctica y la distinción obtenida por medio de ellas. Así, la forma de ser y hacer el bordado ubica a los agentes en un lugar donde para poder desplazarse necesitan poseer ciertas habilidades, conocimientos y prestigios que tendrán relación con los ámbitos de la cultura, la economía, la política y sobre todo con lo simbólico.

Cada uno de los aspectos metodológicos enunciados con anterioridad favorecieron el enlace de la teoría con la etnografía, de esta manera es posible “tejer” una metáfora a partir del estudio de la imagen, para hablar de organización, disposición, estructura y función de los agentes en su espacio social. Es decir, de las formas que un grupo social tiene para organizarse y con ello poseer posiciones desde donde realizan actividades o bien, se toman decisiones.

En el tejido se representa el análisis de la imagen como una manifestación de los saberes y las actividades que giran alrededor de la construcción de imágenes desde una mirada sociológica apoyada en las artes plásticas. Como si fuera un escenario donde «la conducta individual y colectiva se interpreta para comprender el sentido del discurso gráfico expresado a través de la imagen» (González, 1998, p.35).

De modo que, el eje teórico metodológico de la investigación basado en la propuesta sociológica de Pierre Bourdieu posibilita entrelazar elementos de la persona, del lugar donde desarrolla sus actividades y de los bienes que invierte para poder tener una ganancia, ya sea económica, política, social o simbólica. De esta manera, se “teje” la historia de la comunidad con su vida actual y a través de ello se conoce el sentido que tiene la imagen para el pueblo tseltal y la forma en que sigue haciendo presente a sus antepasados mayas.

Además, en esta investigación se toma como elemento fundamental, el tiempo, tanto por la distancia cronológica que separa al pueblo maya del tseltal como por su función generadora de vínculos entre la cosmovisión, la vida cotidiana y la organización comunitaria. Por esta razón regresar al tiempo del período clásico tiene la finalidad de dar a conocer los aspectos estéticos que los mayas establecieron para la producción de las imágenes. Y, en lo

que respecta al pueblo tseltal el tiempo representa la actualidad y el uso de la imagen con un sentido de identidad, pertenencia y memoria. Así, tejer pasado y presente propicia comprender el sentido simbólico otorgado a la imagen.

Ahora bien, para establecer principios de relación dentro del aspecto visual y estético es pertinente “tejer” el significado de las imágenes con la técnica con la cual se llegan a realizar, por eso, en este estudio se hace referencia a la forma como los mayas elaboraron estelas y códices pues son dos elementos que permiten observar la diagramación, la proporción y la vinculación de las imágenes dentro de materiales que tenían la función de dar a conocer las conquistas de los mayas tanto en el terreno científico como en el social. Y por parte de los tseltales, se observa la elaboración de figuras que las mujeres realizan en lienzos bordados.

Al observar las figuras y la técnica de realización es posible retomar de Erwin Panofsky tres aspectos que hacen posible la interpretación de la imagen en un contexto histórico determinado. El primero de ellos tiene que ver con el gusto por cierto tipo de figuras y colores; en un segundo momento, se comprende el uso e implementación de técnicas que facilitan la expresión; por último, se analizan los discursos que se elaboran para registrar hechos históricos, sentimientos y hasta el mismo entorno que sirve como inspiración para la creación de diversas imágenes. En este sentido, el tejido conecta entre sí una serie de elementos semióticos que buscan algo más que la interpretación de las figuras y colores, pues «le interesa el significado de las acciones» (López y Teodoro, 2006, p.18). Así, los elementos se entrelazan de tal manera que combinan aspectos relacionados con la persona y su entorno.

La metáfora del tejido se construye a partir del significado que tiene la palabra para el pueblo tseltal para realizar un servicio en su comunidad, a su vez, por medio del tejido es posible entrelazar los pasos metodológicos necesarios para la elaboración de un proyecto de investigación. Al unir los aspectos anteriores en este documento se observará la cultura y cosmovisión maya y tseltal.

El primer aspecto es “tramar”, *preparar el camino -ya jchahpantic te beh-*, es decir relacionar entre sí diversos estudios sobre los mayas y los tseltales. Después, “trenzar” *busca el método para hacer algo -ya jlehtic sbehlal ya’tel-* que enlaza la parte empírica con la teórica a través de los conceptos de habitus, campo y capital de Pierre Bourdieu y los pasos del método iconológico de Erwin Panofsky, preiconografía, iconografía e iconología. Luego “hilar” *observa de qué manera viven los tseltales su vida -bin ut’il ya jcuxajti c jcuxlejaltic-*, es decir relacionar la cosmovisión con las actividades ordinarias de los tseltales y su coincidencia con la cultura maya. Posteriormente, “urdir” profundiza en el *trabajo de la cooperativa de bordados -bin ut’il yomol ya x’atejoncotic ta snahlul mambajel chombajel luchiyej-* con la finalidad de conocer acciones y posiciones dentro de la práctica del bordado. Y por último, “tejer” describe la forma en que *la sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados. -bin ut’il sp’ijil yo’tan jme’ jtatic ta xchicnaj ta sluchiyej antsetic-* lo que implica reconocer el significado de las figuras que conforman las imágenes de los bordados y la construcción de mensajes con los cuales se elabora un nuevo tipo de código.

Así a través del tejido se ordena la información en cinco capítulos que dan a conocer los elementos simbólicos, culturales, sociales y económicos observados en el bordado, que es herencia cultural de los tseltales, no en la técnica de punto de cruz, sino en su gusto por expresar la vida de la comunidad mediante figuras y colores.

En el primer capítulo, **tramar** *-preparar el camino-* se abordan estudios acerca de mayas y tseltales, el material revisado trata temas sobre vestigios arqueológicos, comunidades indígenas y algunos proyectos socioculturales.

Una característica fundamental para la comprensión de las culturas mayas y tseltal es el territorio. La forma en que los mayas hicieron uso de los diversos lugares donde construyeron complejos habitacionales, ceremoniales y científicos sirven como elementos de análisis a estudios que observan con detalle, los materiales, los discursos, las épocas y los personajes que dan

forma a diversas imágenes. También, la vegetación, el clima y la geografía juegan un papel importante en el desarrollo de las imágenes, pues muchas están inspiradas en flores y animales del lugar. En algunas imágenes a los elementos de la naturaleza se les atribuye un valor simbólico como en el agua, la montaña y el cielo, pues dentro de la cosmovisión los seres supremos y del inframundo vigilan de manera permanente la vida del pueblo.

A su vez, las deidades, los animales, las plantas que sirven como base de la representación de las palabras, ha servido para relacionar épocas, personajes importantes y acontecimientos descritos en los mensajes conformados por imágenes. Así, la expresión en la gráfica maya ha desarrollado estudios sobre la lengua y la escritura. Y la recuperación fonética de las palabras a su vez ha servido como base para descifrar las figuras de los glifos. Además, en algunos estudios recientes el estudio de los glifos ha sentado bases importantes sobre las variantes dialectales que tienen las lenguas indígenas actuales.

Así como se ha analizado el adorno de la escritura, se ha llegado a plantear la importancia del adorno corporal para los antiguos mayas. Los tatuajes, la indumentaria y los accesorios labrados en piedra son la base para poder conocer el cuidado que tenían los mayas en crear objetos y utensilios que a su vez, dejaban ver la influencia de otras culturas, por la forma de las figuras o bien, por el material que utilizaban -plumas, piedras, textiles-. Parte del adorno corporal se conserva en la indumentaria indígena por la semejanza entre figuras, estilo de los trajes y por el sentido mitológico con el que elaboran cada una de las prendas que forma parte del traje actual.

Por otra parte, en los estudios realizados sobre la cultura maya y la de los pueblos indígenas aparece con frecuencia el maíz. Un elemento gráfico que con frecuencia se plasma para representar el alimento, un ritual o bien, los adornos de la indumentaria. Es así como el maíz se convierte en un elemento simbólico que expresa «posiciones, gustos y prácticas» (Bourdieu, 2008, p.20) tanto de los mayas como de los tseltales.

La producción y reproducción de imágenes ha favorecido en el estado de Chiapas el impulso a proyectos que impactan en la vida comunitaria de las poblaciones indígenas. Algunos proyectos están relacionados con la confección de artesanías que utilizan como elementos principales el valor simbólico de las figuras y los colores expresados en los bordados. De esta manera el trabajo artesanal ha ganado espacios significativos en el mercado y ha servido como fuente generadora de empleos. Por otra parte, se observa que el trabajo artesanal elabora distintos artículos con el fin de poder ofrecer productos locales al turismo y con ello han logrado establecer una fuente de ingreso muy significativa.

En los aspectos analizados en este primer capítulo de alguna manera colocan enfoques teóricos y metodológicos sobre el estudio de los mayas y de las comunidades indígenas de Chiapas, si bien toman en cuenta los aspectos del reconocimiento y la legitimidad, estos en ocasiones se perciben como elementos aislados de la vida comunitaria. Pero de alguna manera sirven para plantear que dentro de las estructuras simbólicas se producen estructuras sociales (Bourdieu, 1987, p.29). Fue así como la mirada a los diversos estudios permitió optar por una postura teórico-metodológica que viera en la actividad artesanal una representación de la vida de los agentes.

En el segundo capítulo, **trenzar** -*buscar el método para hacer algo*- se explican los conceptos de habitus, campo y capital de la teoría de Pierre Bourdieu y los pasos del método iconológico de Panofsky que ayuda a aplicar la teoría de Bourdieu a la interpretación de los bordados.

Mediante habitus, campo y capital se puede comprender mejor la forma de bordar, la organización de la comunidad tseltal y de la cooperativa, y el reconocimiento otorgado a las mujeres por contar con un espacio de trabajo fuera del hogar. De esa manera es posible observar la tradición del bordado -preiconografía-, el proceso de elaboración que abarca la selección de la figura, los colores, su tamaño -iconografía-, y sobre todo, el mensaje de cada bordado -iconología-.

Cada categoría posibilita expresar la importancia de observar la imagen de los bordados como «elementos simbólicos, descriptores de las condiciones sociales de su producción» (Bourdieu, 2000, 65-

73). A su vez, por medio de las relaciones que se entablan en la actividad del bordado es posible identificar determinados habitus que de alguna manera sostienen las prácticas de las que son producto y productor (Bourdieu, 1998, p.99). Es decir, el bordado requiere de ciertas reflexiones y habilidades (que constituyen el habitus) para poder elaborarlo.

Este capítulo además de describir de manera detallada habitus, campo y capital como conceptos y categorías de análisis los ubica dentro de los aspectos del método iconológico a través de varios instrumentos que sirvieron como herramientas para recopilar, tomar contacto con las bordadoras, conocer su dinámica de trabajo tanto en el taller como en las comunidades que conforman la cooperativa.

El empleo de un catálogo de imágenes diseñado a partir de los elementos básicos de percepción visual, sirvió para presentarse ante las mujeres tseltales y con ello, dialogar sobre las figuras que hay en sus bordados.

El diálogo tuvo como base una serie de preguntas diseñadas para conocer el habitus de bordadora, es decir, la forma que aprendió a bordar, el sentido del bordado en su vida y el gusto por inventar figuras y combinar colores. Posteriormente, otra serie de preguntas posibilitaron conocer la estructura propia de la cooperativa, los cargos, los acuerdos y la dinámica de trabajo. Por último, otras preguntas sirvieron para identificar aquellos capitales que se intercambian y que de alguna manera hacen que las mujeres participen de manera organizada por medio del cual obtienen recursos económicos con los que ayudan a la economía familiar.

Otra herramienta empleada fue la fotografía y a través de ella fue posible registrar acontecimientos de la vida cotidiana de las mujeres tseltales, como signos dentro de sus fiestas, celebraciones y reuniones. El uso de la fotografía también posibilitó mostrar avances de la investigación a las cooperativistas y con ello dar cuenta de que el trabajo realizado recupera su historia, su experiencia y el interés por preservar la herencia de sus antepasados.

De esta forma, tanto habitus-campo-capital como preiconografía-iconografía-iconología trenzaron los elementos necesarios para tomar contacto con la comunidad, registrar la información y sentar las bases para su análisis que toma como base, el gusto, la práctica y la distinción de las mujeres que colaboran en la cooperativa de bordados.

El tercer capítulo, **hilar** -de qué manera se vive la vida- muestra la vida de los tseltales a través de actividades, cargos y saberes heredados, y también adquiridos en sus actividades comunitarias.

El municipio de Chilón, Chiapas está habitado en su mayoría por indígenas de la etnia tseltal. En el municipio de Chilón el territorio está dividido en ejidos, estos a su vez se dividen en zonas para la siembra y otras para la vivienda. La vida del pueblo tseltal se desarrolla en un contexto muy complejo, por los intereses económicos y políticos que hay, por el agua, la tierra de cultivo y los bienes culturales.

El territorio representa la conexión del hombre con la naturaleza de donde obtiene lo necesario para la vida. El trabajo, la convivencia familiar y los agradecimientos a la madre tierra son actividades características de los tseltales donde de alguna manera rinden tributo a los antepasados, seres que les heredaron la forma de aprovechar los recursos sin agotar ni maltratar la vida de la milpa, la montaña, el río y el cielo.

En la relación de los mayas con el entorno geográfico destaca el cultivo del maíz, actividad que les sirvió para decorar el rostro, la indumentaria de algunas deidades y también para generar signos para su escritura. En la actualidad los tseltales le rinden un tributo al maíz en altares que adornan usando el color de los granos del maíz para indicar los puntos cardinales.

En otras celebraciones, los tseltales alimentan la tierra con “sangre animal” y “vegetal”², esto en señal de agradecimiento por otorgarles

² “Sangre animal” es una expresión que utilizan los tseltales para referirse al caldo que preparan la carne de gallina, cerdo o res y “sangre vegetal” al caldo que preparan con verduras. Los dos caldos después los combinan para preparar el alimento que se compartirá en la celebración, así representan al reino animal y vegetal que la madre tierra ha dado a sus hijos para que obtengan su sustento.

alimento, casa y trabajo. La relación establecida con la naturaleza se expresa a través de la oración y de la fiesta, en las cuales se emplean objetos simbólicos, como velas, flores y alimentos. Y la relación con la comunidad se expresa en los cargos de principal, capitán, músico, cocinero o invitado-ayudante es posible identificar sistemas de organización que de alguna manera influyen en la dinámica social, cultural y política del pueblo tseltal.

En muchas ocasiones la forma de hacer la fiesta plantea el reconocimiento de acciones que van más allá de la representación de rituales. «A través de las creencias puede observarse cómo se generan discursos mentales y orales, que varían según la posición social y el nivel de instrucción» (Bourdieu 1987, p.97). Es decir, por medio de la oración y de la fiesta es posible identificar posiciones sociales en prácticas como la siembra y la colecta tanto de maíz como de café. También es posible comprender el sentido de la defensa de las tierras y los ejidos. Por lo tanto, la relación entre los lugares de trabajo, la vida familiar y comunitaria, evidencian luchas y disputas por conservar saberes y tradiciones que otorgan un lugar dentro de la etnia tseltal (Bourdieu, 1998, p.p.18-19).

La vida tseltal es abundante en expresiones simbólicas relacionadas con el aspecto cultural y económico, como es la confección de bordados. El gusto por crear figuras y combinar colores origina la práctica de costurar, tejer y bordar. Por medio de esos saberes y habilidades las mujeres participan en actividades fuera del hogar ya sea como cuidadoras de la tierra, promotoras de salud, catequistas o empresarias.

La participación de la mujer en la comunidad posibilita la formación de espacios que le permiten formar parte de proyectos que procuran conservar las tradiciones y los conocimientos tradicionales como es el bordado. Ser socias y no empleadas de la cooperativa otorga a las mujeres la satisfacción de organizarse en proyectos productivos que les permiten cumplir con sus labores domésticas, y a la vez, obtener un pago justo por sus bordados.

El cuarto capítulo, **urdir** -*el trabajo de la cooperativa de bordados*- expone la práctica del bordado dentro de la cooperativa, conformada por ocho secciones. La diversidad de los lugares de procedencia de las socias posibilita tener varios bordados, pues cada una de las comunidades registra figuras y colores diferentes dependiendo de lo observado en su entorno.

Las mujeres se organizan en una cooperativa porque les posibilita mantener elementos de su cultura. La cooperativa es un espacio de trabajo en donde las mujeres toman acuerdos para la participación en reuniones dentro y fuera de su comunidad. La organización de la cooperativa se basa en el sistema de cargos cuya función principal es procurar la distribución de tareas, y de beneficios económicos de manera equitativa. De esta manera se determinan lineamientos de participación, líneas de producción y requisitos de calidad. Las mujeres organizan la entrega de sus bordados al almacén y posteriormente piensan sobre el siguiente proyecto a confeccionar, no sin antes observar las necesidades a cubrir dentro de sus hogares.

En cada una de las secciones las mujeres elaboran actividades diferentes, que tienen que ver con el bordado, el tejido y la costura. Esta división del trabajo ha originado que algunas mujeres sean reconocidas por su habilidad de bordar, otras por su experiencia y otras por la cantidad de trabajo que entregan al almacén. Vemos pues que la cooperativa es un espacio históricamente constituido, con tareas específicas y leyes de funcionamiento propias donde sus participantes invierten tiempo, dinero, trabajo, experiencia y poder (Bourdieu, 1987, p.108).

Las tareas de las cooperativistas son supervisadas por las presidentas de cada sección quienes tienen el cargo de acompañar a sus compañeras de comunidad, de ver que las relaciones entre las socias se vivan con armonía y también de entregar el trabajo de las mujeres al almacén para posteriormente entregar su pago a cada socia. A la presidenta la apoyan la secretaria y la tesorera, ellas tienen que estar al pendiente de registrar la cantidad de bordado que cada socia elaboró. En algunas secciones hay policías, quienes tienen la tarea de avisar fechas de reunión importantes para la toma de acuerdos.

La toma de acuerdos, la responsabilidad de los cargos y el acompañamiento son elementos que dentro de la vida tseltal son de gran importancia para mantener la armonía de la comunidad, que es un capital simbólico muy importante para el trabajo dentro de la cooperativa. En la armonía se fundamenta la cadena productiva, donde el control de calidad se vuelve un elemento significativo para las mujeres pues saben que su bordado se cotiza mejor si cumple con los lineamientos, además de asegurar el pago de su trabajo, aseguran un lugar como expertas bordadoras dentro de la estructura general de la cooperativa.

La cooperativa funciona con el capital económico generado por la inversión de sus socias y por las ganancias obtenidas de la venta de artesanía y por contar con algunos clientes frecuentes. Por eso la competencia entre mujeres cooperativistas está relacionada con la producción de tiras bordadas, con la originalidad de sus imágenes y también con el reconocimiento de otras personas, quienes valoran el trabajo de las mujeres y por lo que representa un espacio laboral en una comunidad indígena.

La condición de la mujer, su habilidad por bordar y la presencia de los antepasados son elementos que de alguna manera se manifiestan en la difusión y promoción de las artesanías que se elaboran con el bordado. La calidad de los artículos, la variedad de los bordados han hecho posible la conciliación de acuerdos con otras cooperativas de la región. También, se ha buscado la distribución de los productos en el extranjero, pues el contacto con espacios para la venta dentro del territorio chiapaneco ha resultado poco favorable porque en ocasiones se toma la mercancía a consignación.

A pesar de que la cooperativa tiene pocos espacios para la comercialización de su producto, hay mujeres de otras etnias que reconocen el trabajo, la organización y la creatividad de jLuchiyej Nichimetic y en ocasiones piden su consejo, como una forma de animar el corazón. Este sería uno de los capitales más fuertes de la cooperativa, porque para los indígenas compartir la experiencia, apoyarse en su trabajo es un signo de que la sabiduría de los antepasados se comparte con otros pueblos hermanos.

El capítulo cinco, **tejer** -la sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados- establece los elementos simbólicos de las figuras y colores utilizados para la creación de los bordados, así como del proceso de elaboración que combina el bordado en punto de cruz, el tejido en telar de cintura y la costura a mano o en máquina. La mayoría de las mujeres aprendió a bordar en su infancia, y su proceso de aprendizaje se basa en la convivencia entre madres e hijas o también con las abuelas (Bourdieu, 1990, p.34). Se aprende observando y practicando, y con ello se logra conservar la memoria de los antepasados. Por eso, saber bordar, es saber observar la naturaleza, escuchar el corazón y armonizar con la comunidad. Por lo tanto, bordar es moverse dentro de un espacio lleno de relaciones, que hace a las bordadoras conocerse y reconocer en otras la creatividad (Bourdieu, 2000, p.79).

La creatividad de las mujeres es una habilidad desarrollada por medio de la observación, tanto de la naturaleza como de las personas expertas que saben abstraer figuras que distribuyen en un lienzo con el mismo cuidado con el que distribuyen la semilla en la milpa. Cada espacio del lienzo alberga una figura y un color y juntos construyen una historia mediante la cual, se registra la biodiversidad del entorno, tal como lo hicieron los mayas en sus libros.

Por medio de las imágenes las mujeres captan la vida animal, vegetal y simbólica de la montaña, el río, la milpa y el cafetal. Por eso los diseños de los bordados son tan variados, existen bordados compuestos con por lo menos cien tipos de flores. De igual manera la representación del arcoíris, las estrellas y las cruces son un tema que continuamente las mujeres plasman en sus lienzos bordados.

Cada uno de los signos no tiene un significado particular; sin embargo, la representación de la flor, en forma de margarita, rosa, azucena o cempasúchil puede hablar de una comunidad, de la fiesta a la virgen o bien, de las bendiciones otorgadas a través de las palabras del pat'otan, que son el diálogo más íntimo de la persona con Dios, la tierra y los antepasados expresados de

manera pública. De alguna manera, al conservar la memoria de la comunidad a través de la imagen se mantiene la relación entre los seres supremos, la vida presente y el inframundo que sirven como pretexto para generar composiciones que se desplazan y simbolizan los tres niveles.

La simetría, la repetición, la sobreposición de las figuras que conforman la imagen hacen posible que la combinación de los colores refuercen los principios de ritmo, dirección, semejanza y pregnancia de los bordados. Estos principios estéticos tienen como intención principal marcar un estilo de trabajo que de alguna manera hace que las mujeres de la cooperativa sean consideradas verdaderas artistas en el campo del bordado.

El arte del bordado tseltal radica, en gran medida, en el manejo que hacen de la imagen; de manera semejante a como los mayas hicieron los glifos, a través de la unión de varios grafemas. Cada figura está elaborada con cruces bastante articuladas geométricamente. La distribución en el lienzo toma en cuenta la cantidad de veces que una figura se repetirá, pero a la vez, posibilita la combinación de colores, de tal manera que lleguen a estar cercanos y con ello generar un lienzo multicolor. Esta secuencia favorece la lectura del bordado como lo hacían los mayas en las páginas de sus códices.

El cálculo matemático está presente en cada figura, primero porque se cambia de dimensión el objeto a bordar; después porque se busca una secuencia dentro de la tela, y por último, por los colores que se colocan de tal manera que se rellenan las áreas y con ello se crea una sensación de tridimensionalidad. Esos efectos visuales favorecen el sentido de pertenencia a una comunidad donde cada uno de los elementos representa una parte importante para el equilibrio y la armonía del ser humano con su entorno.

En cada una de las figuras es posible apreciar el sentido de pertenencia que tienen los tseltales a su cultura, que está llena de signos sobre la vida, la armonía con el cosmos, la naturaleza y

la herencia de los antepasados. La relación existente entre los seres divinos, la vida cotidiana y la presencia de antepasados favorece que el pueblo tseltal mantenga un interés por la producción de imágenes que narran la vida de la comunidad de manera muy similar a los mayas en el período clásico. Además, la imagen de los bordados sirve para que cada comunidad se distinga por medio de las figuras y colores que las mujeres portan en su traje tradicional.

Esta investigación teje la vida de un pueblo indígena cuya sabiduría ancestral genera una serie de actividades que unen la parte de la fe, con la subsistencia y la memoria. Por eso, el recorrido que se hace por la historia de la civilización maya y tseltal facilitan la comprensión de elementos simbólicos que se manifiestan en la organización comunitaria, como en las expresiones estéticas. De esa manera, el arte se vuelve un elemento indispensable para comprender la compleja red de relaciones, que toma en cuenta la habilidad, la producción y sobre todo, el valor simbólico de los productores de imágenes. Así como los dinteles y las estelas, los bordados de las mujeres tseltales dan testimonio del dominio de una actividad que no se queda estanca en la producción de artículos para la venta al turista, por el contrario, se trata de una actividad mediante la cual, se construye un tejido sobre la vida social, política, cultural, económica y religiosa.

Cada uno de los capítulos de esta investigación tiene la intención de mostrar la cosmovisión como elemento que mantiene unidos a los mayas y los tseltales a través de la producción de imágenes. Por eso, el bordado posibilita reconocer una actividad que lejos de manifestar las habilidades estéticas, es una muestra de la organización comunitaria, el sentido de vida, la apropiación de la historia, la conformación de espacios de trabajo y sobre todo, la habilidad por hacer que las figuras y los colores mantengan la identidad de una comunidad indígena (ver. Fig. 2).

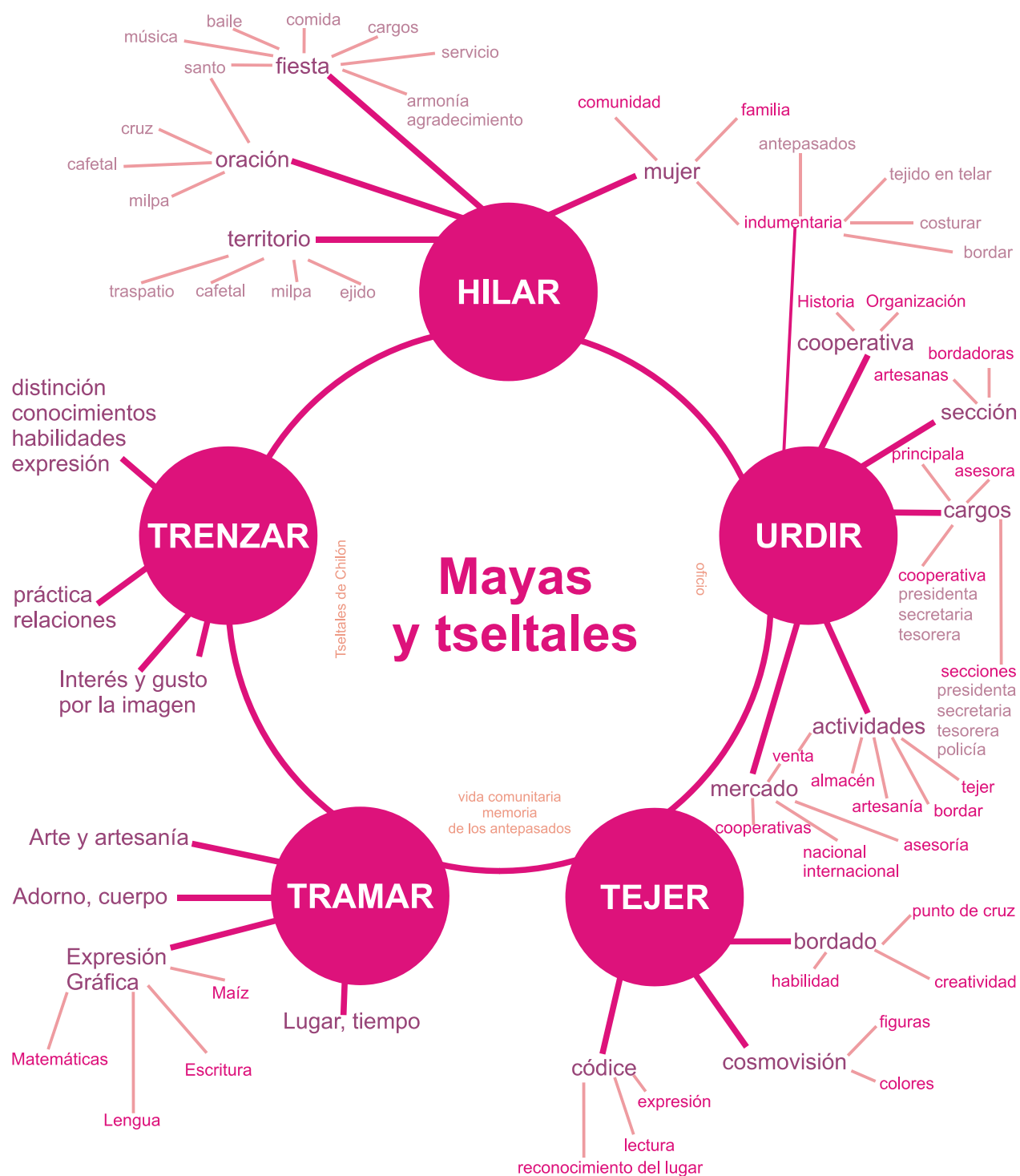


Figura 2.
Esquema de los capítulos de la investigación. Dibujo, VML.



Capítulo Uno

TRAMAR. Preparar el camino.

Ya jchahpantic te beh.



Atzil de cocodrilo y estela 25 de Izapa

Introducción

En este primer capítulo de la investigación se analizan diversos estudios sobre los mayas y los tseltales con el fin de conocer aspectos relevantes sobre la organización comunitaria y su cosmovisión expresada en muchas ocasiones por medio de la imagen.

Los estudios mayas abordan los temas de la geografía, las expresiones artísticas, el desarrollo astronómico y la agricultura (Freidel, Schele y Parker, 2001). En ocasiones las investigaciones describen una civilización, esplendorosa, diversificada, muy bien organizada y, sobre todo, dueña de una sabiduría sin igual (Arroyo, 2001). Esta forma de dar a conocer la cultura maya ha favorecido la creación de literatura sobre la historia del pueblo en forma de leyendas. Por otra parte, algunos estudios muestran la cotidianidad de los mayas, es decir, describen el impacto económico y social de la edificación de complejos asentamientos humanos que propiciaron la deforestación del entorno debido a la gran cantidad de árboles, agua y piedra que se necesitaba para construir y mantener las construcciones.

Otros estudios, proponen la continuidad de la civilización maya y su cultura en los pueblos indígenas (Vos, 2001). En este sentido, las investigaciones sobre indígenas, abordan aspectos de la lengua (Paoli, 2001), la fiesta (Maurer, 1984), la organización comunitaria; y algunos dan a conocer proyectos para generar empleos o desarrollar la cultural y la economía (Mejía, 2004).

El conocimiento de los mayas y de los tseltales posibilita la comprensión de la construcción de estructuras sociales basadas en el respeto del entorno a través de los seres supremos y los antepasados (Breton y Arnould, 1995). En el agradecimiento por los bienes materiales se manifiestan una serie de acciones que desencadenan formas de actuar, de organizarse y de relacionarse. Los bienes, los saberes, los deseos se entrelazan para desarrollar

una serie de comportamientos mediante los cuales, se ponen en juego prestigios, reconocimientos y prácticas.

Los mayas desarrollan con gran habilidad la talla en piedra, la pintura mural y la creación de objetos por medio de la cerámica, además del arte plumario, y el diseño de indumentaria, donde de manera sorprendente crearon una serie de normas para el tratamiento de las imágenes, de tal manera, que se observaran tres dimensiones a partir de la sobreposición de elementos. De esa forma, los dinteles, las estelas, los detalles de ornamentación en objetos y construcciones tienen la particularidad de representar la vida presente, y su relación con los seres supremos y el inframundo. Es así como a partir de la conceptualización de posiciones simbólicas se desencadena una gran cantidad de elementos gráficos que hizo del arte maya, un elemento de distinción, entre ciudades-estado, como con otras culturas.

Además, el registro de las observaciones astronómicas, el cálculo del tiempo para la siembra y las actividades comerciales posibilitaron el desarrollo de sistemas de comunicación que hicieron uso de la lengua y la escritura. Elementos que de alguna manera se han utilizado para relacionar a las diferentes comunidades que en la actualidad expresan mucha de su relación con el entorno.

Los pueblos indígenas actuales conservan la relación entre el ser supremo, la vida cotidiana y los antepasados. Así, se vuelven a manifestar tres niveles de relación que dan sentido a una cosmovisión cuyo motor principal se mueve en la búsqueda de la armonía entre los miembros de la comunidad y su entorno. Estos elementos influyen en el desarrollo de actividades cuyo recurso principal es la imagen.

A través de la elaboración de artesanías, los pueblos indígenas del estado de Chiapas han desarrollado estrategias para la conservación de saberes, creación de empleos y, sobre todo, de la creación de redes de relaciones entre miembros de la misma comunidad, con otras etnias y con el mercado local, nacional e internacional. La

venta de productos desencadena una derrama económica que se genera usando como elemento la relación simbólica entre la persona y su entorno.

Entre intereses simbólicos y económicos, la imagen conforma un universo de acciones y relaciones con la intención de mostrar sentimientos y pensamientos aunados con la interioridad de los agentes. Es decir, el agradecimiento a los seres supremos y a la naturaleza se hace visible a través de algunos objetos, como el maíz, las flores, las aves y los colores. Cuando estos elementos se juntan se expresan ideas que toman un sentido para los pobladores de la comunidad.

Para explicar la importancia del desarrollo de sistemas de comunicación, en este capítulo se explica cómo a partir de la figura del maíz, los mayas crearon algunos de los signos de su escritura, además de retomar el valor simbólico de sus colores. Estos elementos se transforman en parte del cuerpo, a través de la decoración corporal y en la indumentaria. El adorno se vuelve una actividad que demanda cierto tipo de especialistas y de materiales, con ello se activan elementos que necesitan ser organizados desde los aspectos económicos, sociales, culturales y políticos.

El estudio de los aspectos estéticos, culturales, sociales, religiosos y políticos encontrados en el trabajo visual de los mayas y en la generación de proyectos indígenas dan la posibilidad de comprender en entorno simbólico de dos culturas que hacen que la imagen las vincule.

Este capítulo en particular, tiene la intención de reconstruir y analizar los estudios que las disciplinas de la historia, la arqueología, la antropología y el arte han realizado a partir de relacionar la vida cotidiana con la cosmovisión de los mayas y los tseltales. La observación de elementos simbólicos como el maíz y su aplicación en la gráfica sirve de elemento base para comprender el sentido de la gráfica maya, observable en elementos que adornaban el ambiente y el cuerpo de los mayas, logrando así, construir un mercado donde el arte fue una pieza clave para el intercambio entre distintos pueblos (ver. Fig. 3).

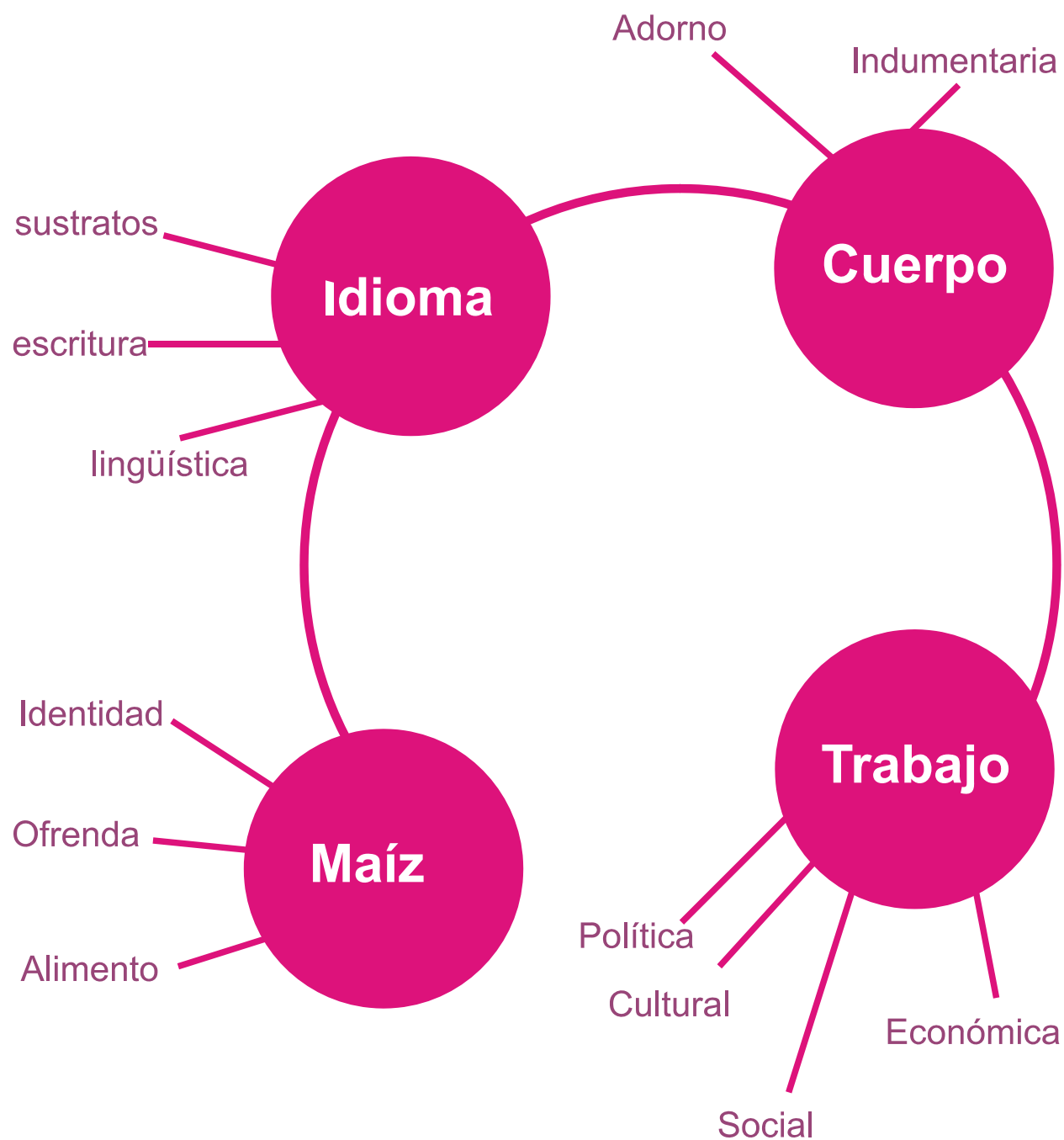


Figura 3. Esquema de los contenidos del capítulo uno. Dibujo VML.

Lugar y tiempo

Localización geográfica

La zona maya se extendió por los países de Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, y en México, en los estados de Tabasco, Chiapas, Yucatán, Campeche y Quintana Roo (ver Fig. 4). Se calcula que «el área ocupada por los mayas fue de 350,000 kilómetros cuadrados, con características geográficas y climatológicas diferentes» (Cortina y Miranda, 2007, p.14).

La totalidad del territorio maya suele dividirse en tres zonas por la diversidad de su geografía y recursos naturales. La zona norte es una extensa planilla con algunas elevaciones y el agua es escasa pero puede encontrarse en forma de aguadas, sartenejas y cenotes. Esta región corresponde propiamente a Yucatán. La zona central tiene tres importantes sistemas fluviales, los ríos Usumacinta, Grijalva y Motagua; algunas de sus regiones tienen partes que salen al Golfo de México y al Mar Caribe. Por último, la zona sur ocupa el Altiplano de Chiapas y de Guatemala y la vertiente del pacífico. Las características geográficas de lugar son sus volcanes activos, cuentas lacustres, bosque de hojas perenne, lluvias bien definidas y un clima extremoso (Cortina y Miranda, 2007; Breton y Arnauld, 1995).

El estudio de la región, particularmente de algunas de las ciudades-estado posibilita conocer los intereses y condiciones que se establecieron para crear relaciones mediante el intercambio de recursos y poderes que bien pueden ser identificados como capital social, capital económico, capital cultural y capital simbólico (Bourdieu, 1998). Es decir, el capital social se manifiesta en la organización comunitaria, donde existían una serie de jerarquías con el fin de crear funciones y tareas que estaban relacionadas con la vida religiosa y la construcción de edificios y la agricultura.

En cuanto al aspecto económico se observa en aquellos acuerdos de intercambio entre las ciudades-estado y entre otras poblaciones mesoamericanas. El aspecto económico hizo posible que materiales para la construcción, alimentos, objetos y herramientas se intercambiaran y con ello fortalecer cada uno de los espacios mayas. Ese intercambio económico tuvo normas y acuerdos que posibilitaron la creación de registros y documentos. En el ámbito cultural se da, en el aprovechamiento de material para la construcción de templos, palacios, espacios de juego y de sacrificio. Estos espacios a su vez demandaron el desarrollo de actividades como la pintura, la escultura y el grabado para poder expresar el sentido de relación humano-ser supremo. En el aspecto simbólico se observa en el sentido de apropiación de elementos de la naturaleza. La interpretación de los signos de la escritura, de la orientación de las ciudades y los ornamentos religiosos que sirvieron para poder crear normas de conducta, registros astronómicos y el sentido



Figura 4. Territorio ocupado por los mayas en el periodo clásico. Dibujo VML basado en Schmidt, P., de la Garza, M. y Nalda E. (1998). *Los mayas*. México: CNCA.

estético observable en la gráfica maya. Cada pueblo tenía plantas, animales, tierras, que les otorgaba un valor frente respecto al resto de comunidades. Por eso, la riqueza geográfica del espacio ocupado por los mayas está registrada en la escritura, los murales y vasijas que guardan también el registro de la época en que se elaboraban (ver Fig. 5).



Figura 5. Paisajes y fauna del territorio maya. Fotografías, VML e internet.

Períodos

El territorio maya tuvo influencia de varios pueblos Mesoamericanos; sin embargo, mantuvo su propia identidad a lo largo de diferentes períodos (Ruz, 1981). El primero de ellos se da entre los años 2500 a 2000 a.C., un tiempo también conocido como arcaico, cuya principal característica es el dominio de la caza, la pesca y la recolección, actividades que se fueron perfeccionando para dar cabida a una etapa llamada de transición, que abarcó del 2000 al 1500 a. C.

Después viene un tiempo llamado preclásico y dentro de esta etapa se reconocen tres momentos. El primero de ellos fue el preclásico temprano (1500 a 1000 a.C.), donde las influencias de la cultura olmeca se manifiestan en el uso del calendario, la cuenta larga y en los primeros bosquejos del sistema de escritura. En el preclásico medio (800 a 300 a.C.), los mayas construyen las primeras ciudades, centros religiosos y políticos. Para el preclásico tardío (300 a.C. a 300 d.C.), el desarrollo de las ciudades se fortalece y en las Tierras Altas toma fuerza Kaminaljuyu, mientras que en las Tierras Bajas, Mirador y Tikal se vuelven dos ciudades sobresalientes; en este tiempo la escritura tiene mayor desarrollo y se emplea para registros calendáricos y dinásticos (Breton y Arnauld, 1995). El área que habitaron los mayas recibió influencia de otras culturas como la chicomusolteca, náhuatl y zapoteca, en aspectos económicos, culturales, políticos y de organización comunitaria (Esponda, 2001).

El florecimiento de la cultura maya se da en el período clásico (300 a 900 d.C.) con el desarrollo de la ciencia, las artes y la organización sociocultural. Durante la época se crean ciudades-estado que mantenían independencia lo cual favoreció la creación de alianzas o sometimientos entre ellas.

Con una adecuada armonía entre la sociedad y el exuberante medio tropical, y una economía basada principalmente en la agricultura y el comercio, los mayas lograron notables avances en las ciencias y las artes; erigieron grandes centros urbanos con edificios públicos y habitacionales que delimitaban amplias plazas conectadas por largas calzadas o avenidas. Alrededor de los monumentales edificios políticos y ceremoniales, los palacios y templos, con el frente de sus casas orientadas hacia los puntos cardinales, se ubicaban los barrios de los artesanos, los comerciantes y los agricultores.

La adaptación de la sociedad con el entorno sirvió para que la civilización maya levantara diversos complejos arquitectónicos. Los mayas aprovecharon la piedra, los árboles, el agua como elementos básicos de la construcción de edificios, templos, palacios y viviendas. Así los mayas lograron notables avances en las ciencias y las artes, y con ello el florecimiento cultural en grandes ciudades como Palenque, Yaxchilán, Bonampak, Toniná (ver Fig. 6), Tikal, Copán, Edzná, Uxmal, Cava, Sayil, Cobá, Becán y más de 300 sitios. De esta manera los pobladores se apropiaron del lugar, y de un amplio patrimonio simbólico, el cual también tuvo una repercusión directa en los sistemas sociales y culturales de la región (Arroyo, 2001).

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.

Bonampak



Yaxchilán

Figura 6. Principales ciudades mayas dentro del territorio chiapaneco. Fotografías, VML.



Toniná



Palenque



La arquitectura estaba vinculada con la astronomía. La observación del cielo sirvió para que los mayas reprodujeran algunas constelaciones en el diseño de las ciudades. La orientación del sol y las estrellas se utilizaron para generar un juego de luz entre las construcciones con la finalidad de indicar solsticios y equinoccios que indicaban el ciclo para la agricultura (Drakic, 2009).

Por otra parte, el lugar permitió la observación astronómica y con ello los registros mediante la pintura, la escultura y el grabado. A través de imágenes que combinaron elementos místicos y de la naturaleza, los mayas hicieron posible el desarrollo de códigos visuales por medio de los cuales dieron a conocer su dominio sobre otros pueblos.

Según David Freidel, Linda Schele y Joy Parker (2001) las imágenes se basan en la concepción del tiempo y del espacio, en mitos sobre la creación y la vida agrícola en torno al cultivo del maíz. La vida de los mayas se basaba también en la relación con los seres supremos, las relaciones cotidianas y el inframundo. En este sentido, los saberes y el lugar donde se ponen en práctica mantienen y muestran una relación de temporalidad, una «movilización práctica del pasado y la anticipación práctica del futuro inscrito en el presente en un estado de potencialidad objetiva» (Bourdieu, 1995a, p.95).

... cada elemento de la cosmología maya nos llevara a unos cuantos temas centrales básicos: la creación del cosmos; el ordenamiento del mundo de los seres humanos y de los dioses y de los antepasados del Otro Mundo; el triunfo de los seres humanos ancestrales sobre las fuerzas de la muerte, la descomposición y la enfermedad por medio de la astucia y del engaño; el milagro del verdadero renacimiento a partir del sacrificio, y los orígenes del maíz como sustancia del cuerpo y alma mayas (Freidel, *et.al*, 2001, p.39).

El período clásico posibilita comprender que el esplendor de los mayas no radicaba únicamente en el dominio de técnicas de construcción, pintura y escultura. La dinámica social que poseían creaba una serie de funciones de tipo político, económico y cultural donde el elemento simbólico desencadenaba oficios, servicios, roles y conocimientos que de alguna manera se intercambiaban entre las diferentes ciudades-estado. Por tanto, el gusto por la imagen, no corresponde únicamente al aspecto artístico, sino a la forma en que expresaban su dominio sobre el territorio y otros pueblos.

En muchas de las escenas, grabadas o pintadas en las construcciones se ven los grupos de poder, su control sobre áreas lejanas, y la cobranza de tributos para los reyes y deidades. Esto se observa a través de luchas y conquistas cuyo objetivo principal no era el dominio sobre otro pueblo, sino el sacrificio para su Ajaw³ y con ello mantener la armonía con los seres supremos y los antepasados.

3 Ajaw palabra del maya clásico que se utiliza para como sinónimo de “régule”, “señor”, “dirigente”, “rey” o “líder”; pero este término abarca a todos los miembros de la casta gobernante, y no solo a un individuo. El título de ajaw también le fue concedido a la casta sacerdotal maya. También fue el nombre del vigésimo día del calendario ritual de los mayas.

... ciudades estado en perpetua guerra unas contra otras y regidas por reyes que se proclamaban de sangre divina. Las guerras no tenían por objeto la anexión de territorios, sino la imposición de tributos y la captura de prisioneros. La guerra era el deber y el privilegio de los reyes y de la nobleza militar. Los prisioneros pertenecían a esta clase y su destino final era el sacrificio. (Paz en Breton y Arnauld, 1995, p.73).

El registro de las guerras en estelas, dinteles y murales propició que las ciudades fueran reconocidas por su arte. La implementación de técnicas de grabado, la elaboración de pigmentos y la maestría de los trazos sirvieron como una muestra del dominio de la naturaleza para la creación de ornamentos. El saber reconocer el material necesario, como piedras, plantas, tierras y algunos animales, generó el intercambio comercial entre las ciudades.

Las rutas de comercio y navegación fueron otro de los elementos que caracterizaron el período clásico. Los mayas tenían rutas y zonas para la comercialización de vegetales, frutas, pescados, mariscos, telas, comida y algunas herramientas. El intercambio regional posibilitaba el fortalecimiento de las ciudades y de sus habitantes, tanto por la adquisición de bienes, como por el complemento a la dieta.

Las actividades agrícolas relacionadas con el comercio hicieron que los mayas conocieran diversos tipos de plantas, algunas de ellas comestibles y servían como complemento a su dieta a base de maíz. Otras plantas, se utilizaban con fines curativos. El desarrollo de la medicina natural propició una serie de documentos escritos en cuadernillos doblados, donde los dibujos y los colores indicaban las propiedades curativas de las plantas, las regiones donde se podía encontrar y la forma de usarlas.

Las imágenes generadas en el período clásico son una muestra de la habilidad de poder plasmar pensamientos y creencias de manera visual. La puesta en común de significados y de interpretación de signos, es un elemento característico de este período. Además, por medio de la combinación entre lengua, escritura e imagen fue posible desarrollar una gran cantidad de información que narra la cronología, los señoríos, las conquistas que los mayas lograban con las guerras. El registro de esos acontecimientos demandó el uso de piedra, agua, cal y árboles de tal manera que crearon la deforestación de grandes extensiones de tierra y este hecho sirve para señalar que la armonía entre el maya y la naturaleza como parte de su propia concepción de vida plena se vio seriamente afectada (Breton y Arnauld, 1995; Cortina y Miranda 2007; Drakic, 2009).

Los bienes culturales que los mayas lograron tener, son parte de la apropiación de material que posibilitó el intercambio de tipo económico y simbólico. La creación de oficios es un buen ejemplo de cómo los mayas aprovecharon su creatividad para desarrollar sistemas de comunicación que daban testimonio de la conquista lograda en los ámbitos de la ciencia, la agricultura, la guerra y también en el comercio. Esto podría explicarse con lo que Bourdieu menciona sobre el uso del capital:

Así los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural. De allí que el propietario de los instrumentos de producción debe encontrar la manera de apropiarse, o bien del capital incorporado, que es la condición de apropiación específica, o bien de los servicios de los poseedores de este capital: es suficiente tener el capital económico para tener máquinas; para apropiárselas y utilizarlas de acuerdo con su destino específico (definido por el capital científico y técnico que se encuentra en ellas incorporado) hay que disponer, personalmente o por poder, del capital incorporado. [...] Todo parece indicar que en la medida en que se incrementa el capital cultural incorporado a los instrumentos de producción (al igual que el tiempo incorporado necesario para adquirir los medios de apropiárselo, o sea, para atender a su intención objetiva, su destino y su función) la fuerza colectiva de los propietarios del capital cultural tendería a incrementarse, a menos de que los dueños de la especie dominante del capital no estuvieran en condición de poner a competir a los poseedores del capital cultural (Bourdieu, 1979, p.4).

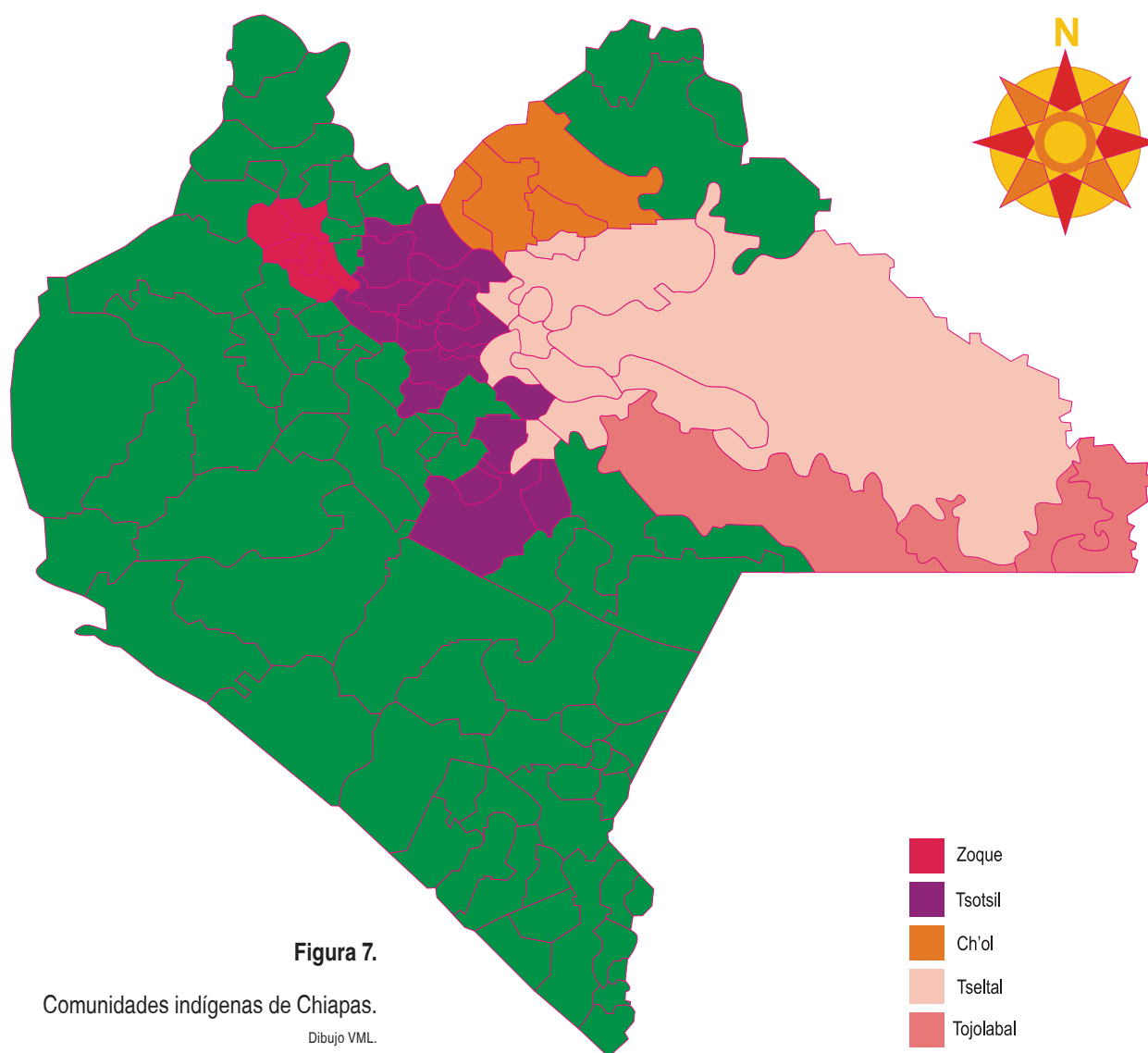
El desarrollo adquirido posibilitó el crecimiento de diferentes regiones, por la habilidad que tuvieron los mayas de implementar sistemas de organización comunitaria basadas en el respeto a los seres supremos. El sentido de armonía se manifestó en el arte, por eso la producción de estelas, murales, piezas de alfarería es una muestra de la exteriorización del pensamiento maya. Por tanto, en la concepción y producción de piezas de arte maya es posible observar una especie de iconografía política, es decir, los objetos de arte tuvieron la función de enunciar el poder, el domino a otras ciudades-estado, el sacrificio de prisioneros, por mencionar algunos de los temas principales del arte maya (González, 1998).

Con el paso del tiempo, los mayas se vieron obligados a dispersarse por la zona de la selva, al escasear los recursos para la construcción y el mantenimiento de las ciudades-estado. Los señoríos de la zona sur se desplazaron hacia el norte y el oeste y en sus nuevos asentamientos se observan influencias de comunidades mexicas. En este momento, el comercio comienza a ser el eje principal de la vida maya y con ello cambia la dinámica sociocultural. Esta etapa de la vida de los mayas se conoce como período posclásico y abarcó del 1200 a 1400 d.C. (Domenici, 2006).

Dispersión de los mayas y formación de las comunidades indígenas.

Se cree que fue alrededor de 1800 a.C. los inik o huastecos y los winik o mayas se desplazaron hacia el área septentrional; los primeros se establecieron en la zona del Golfo, en la Huasteca, y los segundos continuaron hacia el sureste y Centroamérica, y se establecieron en los Altos Guatemaltecos y Chiapanecos, con lo cual se produjo una diversificación étnica y lingüística allá por el años 260 d.C. (Hopkins, 1970, p.203, en Esponda, 2001).

Es hasta 1200 d.C. (período posclásico) que los pueblos ahora llamados tseltales, tsotsiles y choles se establecen en diversos poblados de las montañas de Chiapas (ver Figura 7). Las comunidades



mantuvieron la cosmovisión y la expresión en rituales a pesar de la modificación de la estructura social (Freidel, et.al., 2001). La conservación de elementos culturales y simbólicos favoreció a la creación de nuevas formas de organización comunitaria regidos a través del sistema de cargos tanto para la parte civil como religiosa y, el sistema de gobierno por asamblea (Breton, 1984; Pitarch, 1996).

La relación con la tierra, los antepasados y las actividades de la vida cotidiana se convierten en un eje para el desarrollo comunitario. La relación que mantienen los pueblos con la cosmovisión, que de alguna manera favoreció el desarrollo sociocultural, como menciona López Austin, «la

cosmovisión [...] tiene su fuente principal en las actividades cotidianas y diversificadas de todos los miembros de una colectividad que, en su manejo de la naturaleza y en su trato social, integran representaciones colectivas y crean pautas de conducta en los diferentes ámbitos de la acción» (s.f, p.26). Esto posibilita comprender que «la cosmovisión indígena era una representación del mundo compartida por todos los sectores de la sociedad» (Florescano, 2000, p.27).

De manera particular, la relación entre el hombre y la tierra mantiene un lazo con los antepasados. La forma de cultivar la tierra así como la combinación de semillas crea una identidad en los grupos étnicos. Además, la distribución del territorio hace que las comunidades desarrollen sistemas de comunicación y de intercambio económico constante. Por tanto, pueblos que aparentemente están muy dispersos el uno del otro, ven en la separación de sus comunidades un elemento de unión con el ambiente. Bartolomé, (1992, p.19), comenta que «para los pueblos nativos la tierra no representa solamente un medio de producción; un bien que pueda ser equitativamente intercambiado por otro bien de similar naturaleza [...] El territorio [...] posee [...] una geografía mítica que lo define y lo significa, [...] en el mismo espejo que su tradición simbólica».

Sin embargo, la llegada de los españoles en el siglo XVI ocasionó una modificación en la vida de los pobladores indígenas. En 1527 después de vencer a los chiapa, los españoles lograron someter a los cacicazgos tsotsiles y tseltales. Un año más tarde, Diego de Mazariegos logró la colonización de territorios que habían formado el patrimonio de extensos cacicazgos precolombinos (de Vos, 1992). La dispersión del territorio fue un pretexto para obligar a las poblaciones nativas a nuclearse en aldeamientos de inspiración castellana (Bartolomé, 1992). La situación de violencia a la que fueron sometidas las poblaciones estuvo marcada por el interés de desmembrar estructuras sociales que conservaban grados diferenciados de autonomía (Nahmad, 1999).

En 1545 arribó al territorio chiapaneco fray Bartolomé de las Casas con 22 dominicos dispuestos a evangelizar a los indios que llevaban veinte años de sometimiento español. Los dominicos por su parte edificaron un convento en el cual ocuparon a pobladores nativos para el servicio, además, familias enteras comenzaron a habitar los alrededores del convento. El modelo de fincas trajo consigo la implementación de sistemas de organización comunitaria diferente a la que los indígenas tenían. Además, la edificación de templos y casas habitación hizo que los indígenas conocieran el arte y la arquitectura, que de alguna manera integraron detalles de la iconografía maya.

En 1547 los españoles se establecen en el territorio maya y comienzan una conquista espiritual. El estilo de vida español era completamente diferente al de los pueblos indígenas. La concepción del tiempo, los ciclos para la agricultura, la enfermedad, ya no eran parte de la relación entre entorno y persona. Esas expresiones, los españoles las interpretaron como supersticiones. Los indígenas se rebelaron y para contrarrestarlos, los españoles destruyeron todos los indicios que

fomentaban la adoración a lo que ellos consideraron ídolos (Boccara, 1995, p.p.161-173). El sentido de superioridad que tuvieron los españoles obstaculizó la comprensión de expresiones diferentes de manifestar la fe en celebraciones que buscaban mantener una armonía con el entorno. El interés por someter, dominar y modificar la cultura y los recursos económicos propició violencia que abarcaron aspectos de tipo simbólico, económico, cultural, político y religioso.

Al imponerse el modelo de economía y sociedad colonial, los principales pueblos indígenas fueron sometidos al sistema de encomienda y reducción. Para los españoles la dispersión de las comunidades indígenas era signo de idolatría porque no comprendían la relación hombre-naturaleza. De esta manera, el paisaje se comienza a modificar con la idea de “modernizar” y el sentido sagrado de las montañas y la selva es violada por la explotación de recursos naturales y por la intromisión de nuevos tipos de cultivo.

En 1712 los “zendales” encabezan la primera rebelión indígena contra la orden colonial. El levantamiento se originó en Cancuc, extendiéndose hasta la región de la alta montaña y de la selva. La inconformidad por la miseria y sujeción, el hambre y las epidemias llevaron al consejo de ancianos a convocar a tseltales, tsotsiles y choles a enfrentarse por la vía violenta y con ello lograr la reivindicación de los derechos a tener una vida digna. Para 1713, las tropas federales lograron sofocar el levantamiento.

El trato a los indios pocas veces fue modificado a pesar de existir algunas normas y leyes que mencionaban el respeto a las tradiciones y a la forma de vida de los indígenas, pero en el fondo, lo que se buscaba era el fortalecimiento de los españoles. Así, en 1822, se instauró otra ley que obligó a las comunidades indígenas a agruparse en cabeceras municipales, que favorecieron a ricos y mestizos que concentraban el poder económico y político de la región.

Hacia finales de la década de 1860 surgió una nueva insurrección armada, esta vez encabezada por los tsotsiles del municipio de Chamula e involucró a tseltales de Tenejapa. Se dice que el motivo fue el culto a un ídolo nativo lo que desató la llamada guerra de Castas o rebelión de los Cuzcat, la cual concluyó en 1870. Y la consecuencia de ese enfrentamiento fue el sometimiento de los tsotsiles y los tseltales obligándolos a trabajar en el campo para el terrateniente y, trabajar en su casa (Pisani, 1995, p.p.45-54). A cambio, obtenían autorización para trabajar una parcela y de hacer uso de pastos y bosques de la hacienda. Marta Turok comenta, que los hombres eran los encargados de salir a cumplir con esas tareas, mientras que las mujeres se encargaban de las actividades de la casa, mientras realizaban tareas de tipo artesanal relacionadas con el tejido y el bordado, tareas que de alguna manera sirvieron para que los españoles sintieran tener un dominio sobre el vestido de los indígenas, sin embargo, para los indígenas esas actividades favorecieron la conservación de saberes ancestrales relacionados con la abstracción de elementos de la naturaleza a través de la imagen y el color (Turok, 2003).

La importancia de la indumentaria en las comunidades indígenas radica en la el sincretismo que las mujeres lograron tener al combinar material y expresión, es decir, los estambres, telas, hilos y encajes sirvieron para mantener su relación con la tierra y los antepasados. Este elemento se describirá con más detalle en el capítulo tres cuando se hable de la participación de la mujer en la vida comunitaria.

Expresión gráfica

Los conquistadores compilaron una muestra del arte, la vegetación y la fauna local y los llevaron a Europa con la finalidad de exhibir las riquezas del nuevo mundo. Fue hasta 1784 que Carlos III, rey de España, financió las primeras exploraciones a la región de Palenque (Baudéz, 1995, p.p.51-71). De este modo, desde el siglo XVIII los diversos grupos indígenas empezaron a ser relacionados entre sí y con los restos materiales de un remoto pasado, vestigios silenciosos de sus grandes antecesores (Schmidt, de la Garza y Nalda, 1998).

La extensa producción gráfica de los mayas ha originado el estudio de técnicas, materiales y mensajes, a partir de los cuales se ha logrado comprender el sentido estético y filosófico que las imágenes tuvieron en la sociedad maya. El trabajo gráfico es una muestra del sentido organizativo, persuasivo y distintivo que lograron crear a través de todo el material que elaboraron particularmente en la época clásica.

Para Romero-Infante (2006), la gráfica maya es ejemplo de la documentación de saberes en torno a la conservación del ambiente, como una especie de código que da pistas sobre la relación que el ser humano deber tener con el medio ambiente. De alguna manera, observa en los mayas un sentido de empresa, cuyo capital principal era la elaboración y documentación de información referente a su organización comunitaria y a su manera de expresar la cosmovisión. En los elementos utilizados para explicar e indicar la imagen aparecen diferentes lenguajes a través de los cuales se construye la cultura. Es decir, entre información y códigos, imágenes y colores se aprecian equivalencias semánticas, sistemas codificantes (Eco, 2005) que en las artes visuales se reconocen como estructura, y la estructura en las ciencias sociales marca la relación entre la función de la información y la participación de los agentes para apropiarse de ella.

Por tanto, el trabajo artístico de los mayas sirve para comprender los sistemas simbólicos como “estructuras estructuradas”, es decir por medio del reconocimiento de sensibilidades, intenciones, gustos e intereses, se conoce a quienes elaboran las imágenes y los que las interpretan. Es decir, se crea un sistema de comunicación cuyo objetivo principal es narrar el ejercicio del poder que los mayas tuvieron, tanto en la configuración de ciudades-estado, como en el dominio sobre otros pueblos (ver Fig. 8). Ese ejercicio de poder también se expresaba a nivel simbólico, de esa manera, las imágenes «por ser instrumentos de conocimiento y comunicación los símbolos hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo, promueven la integración social» (Bourdieu, 1999, p.39).

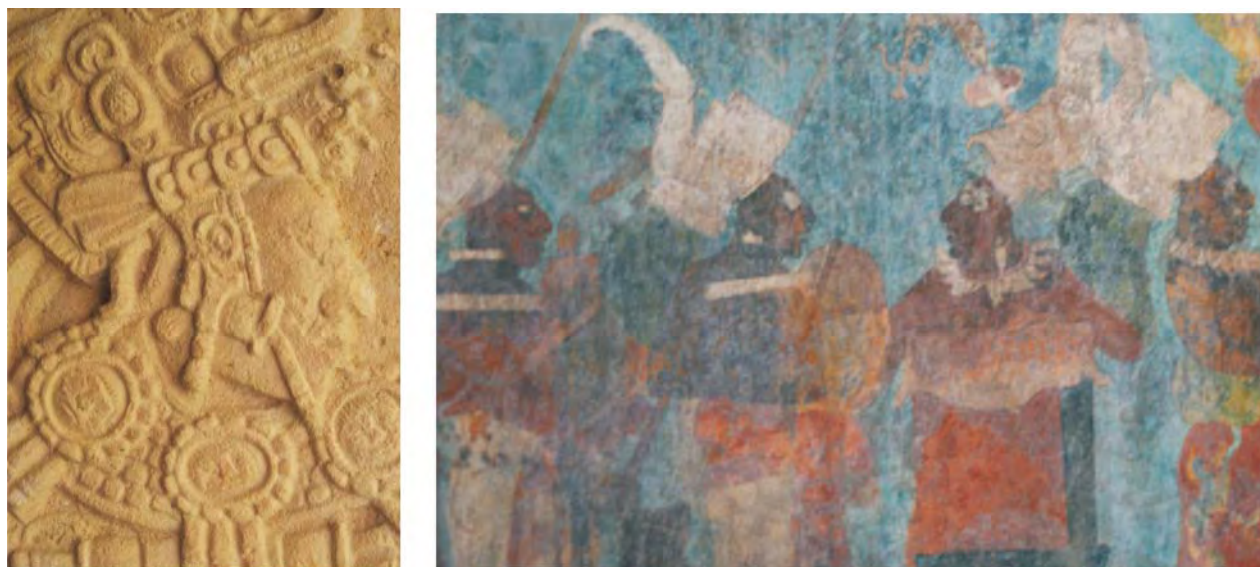


Figura 8. Escultura y pintura maya. Fotografía VML.

Las diferentes ciudades mayas desarrollaron un particular uso de medios y técnicas las cuales mantenían una fuerte relación con el tipo de construcciones que se edificaban. Por ejemplo, entre Yaxchilán y Palenque la arquitectura presenta techos ligeramente inclinados, recubiertos de estuco, cresterías caladas y la integración del paisaje para enmarcar las construcciones. En Tikal se observan estructuras con esquinas remetidas, y algunos detalles de las construcciones, como las escaleras eran cubiertas de glifos. En Piedras Negras, Guatemala, se encuentran dos grupos arquitectónicos con templos, juegos de pelota, baños de vapor, que parecen corresponder a unidades habitacionales. En Toniná, templos y palacios se asientan sobre siete plataformas de piedra, y también se pueden observar grecas y serpientes emplumadas de piedra; hay un friso de estuco con figuras antropomorfas y, al parecer, también aplicación de glifos (Cortina y Miranda, 2007).

Los símbolos expresados en los templos y palacios mayas, no son meras expresiones decorativas; ante todo, son elementos que dan la pauta para conocer el pensamiento religioso, cultural, político y social construido a partir de la cosmovisión. El tratamiento formal y conceptual de las imágenes se gesta a partir de la representación del universo compuesto por trece niveles celestes y nueve infraterrenales, separados por el nivel que habitan los hombres (ver. Fig. 9) (Freidel, et.al. 2001).

Los diferentes niveles del cosmos estaban unidos por el gran árbol cósmico, la “Gran Madre Ceiba” por cuyo tronco podían transitar las esencias divinas y los espíritus de los hombres fuertes como los chamanes y los reyes. En los cuatro ángulos del cosmos, estaban, en cambio, los cuatro pawahtum o bacab⁴, representados en forma de hombres ancianos (Domenici, 2006, p.50).

4 Para los mayas las deidades representaban el poder y la sabiduría.

Figura 9.
El cielo,
el árbol sagrado
y el inframundo.
Dibujo VML.



La representación de la creación y del movimiento del cosmos también se representa en la relación cielo-hombre-inframundo, lo cual gestó en los mayas el pensamiento relacional que expresaron a través de las matemáticas y la observación astronómica.

El Sol define con su recorrido los puntos principales del universo maya. Surge por el este, recorre el firmamento y se sumerge al oeste de la selva. Este recorrido se interpreta como el paso del hombre a lo largo de la vida, durante su fase solar. Después de sumergirse en el inframundo, el Sol recorre el espacio requerido para llegar de nuevo al este de la selva y reaparecer el día siguiente. Esta última etapa se interpreta como la vida del alma en el inframundo, después de que abandona el cuerpo. Cada uno de los puntos cardinales está asociado con valores y colores que mezclan su significado: el este se asocia al rojo, color de la sangre y de la vida, mientras que el oeste se vincula al negro, color de muerte (nunca se está seguro de que el Sol va a renacer después de su muerte crepuscular). El norte es el cenit y se asocia con el color blanco. A la medianoche le corresponde el color amarillo, que está vinculado con el sur. En el centro del mundo crece un árbol gigantesco cuyas raíces salen del inframundo y cuya copa alcanza el

cielo. Este árbol es la ceiba (yaax che), que significa “árbol verde”, el sostén del mundo. Este árbol cósmico tiene una serie de representaciones vinculadas con la fecundidad y la fertilidad humana (Marion, 2000, p.45).

El árbol cósmico, los colores, los puntos cardinales, el cielo, la tierra y el inframundo, dan origen a la vida representada en aves, plantas, montañas, animales, insectos, alimentos y lugares sagrados. El esquema cosmológico de los mayas integra «el tiempo y el espacio y los mitos sobre el origen del hombre y del maíz» (Morante, 2000, p.43). Por esto, la representación del mundo a través de la imagen favorece el reconocimiento de conceptos e ideas clave que ayudan a la interpretación de los signos que la componen. Es importante resaltar, que la imagen es una representación mental total, es decir, a pesar de estar compuesta por varios elementos, su interpretación no se realiza de manera aislada. Por tanto, la interpretación de una imagen suscita identificar signos y la relación entre los signos lleva a la configuración de códigos; por eso, las figuras, los colores, el sentido, crean en conjunto una composición que tiene la intención de comunicar un mensaje particular a un grupo humano también particular (Costa, 2003; Costa y Moles, 1991).

Por lo tanto, la gráfica maya genera expresiones de tipo visual y oral donde mitos, leyendas, relatos, posibilitan la composición de estelas, dinteles, códices, vasijas, como parte del patrimonio cultural de una región (de Vos, 1998). El arte maya manifiesta la realidad de la vida que se manifiesta en los niveles de la cosmovisión. Al comprender el arte realista de los mayas es posible interpretar «las normas sociales por las cuales en un momento dado se reconoce lo que es conforme a lo real» (Bourdieu, 2008, p.45).

El maíz

En algunos estudios históricos los mayas son reconocidos como un pueblo de maíz. Se cree que 3000 años antes de Cristo, los mayas encontraron una planta que domesticaron con la intención de cubrir la necesidad del alimento corporal. Sin embargo, la planta llegó a ser tan importante que la forma del maíz inspiró en gran medida la elaboración de signos que de alguna manera representaban el color, la figura y el sentido divino (Morante, 2000, p.p.39-43). Además, la figura del maíz se mezclaba con plantas, aves, monstruos para expresar la importancia de la vida. En ocasiones, la representación del maíz se asemejaba a una cruz, que señalaba los cuatro puntos del cosmos (ver Fig. 10).

Es posible que cada parte del maíz sirviera para manifestar la importancia simbólica de la planta. Morales (2006a) menciona que la mazorca sirvió para inspirar la forma de los templos, particularmente las escalinatas. El color de la planta se utilizó para simbolizar el cruce entre el camino recorrido entre el cielo, la tierra y la vida cotidiana, así el verde representaba la riqueza y la felicidad (Marion, 2000, p.46). Siguiendo con algunas características del color, en el Popol Vuh, se narra que el hombre fue creado de granos de maíz blanco y amarillo.

El sentido cromático del maíz sirvió también para asignar un color a cada uno de los puntos cardinales. «Ello vincula al maíz con los dioses de la noche, las montañas y las cuevas, que a su vez podían desdoblarse en los señores de los cuatro rumbos del universo y el centro» (Morante, 2000, p.40). El resultado del movimiento de los seres supremos originaba también cambios climáticos pues cada uno de ellos seguía el ciclo agrícola: «Xopan, la primera mitad del año, era la época crítica para la agricultura de temporal, la época dedicada a las deidades femeninas asociadas con la tierra y la vegetación, la región oscura de los muertos y el inframundo, vinculada con la Luna, Venus y las Pléyades» (Morante, 2000, p.39).

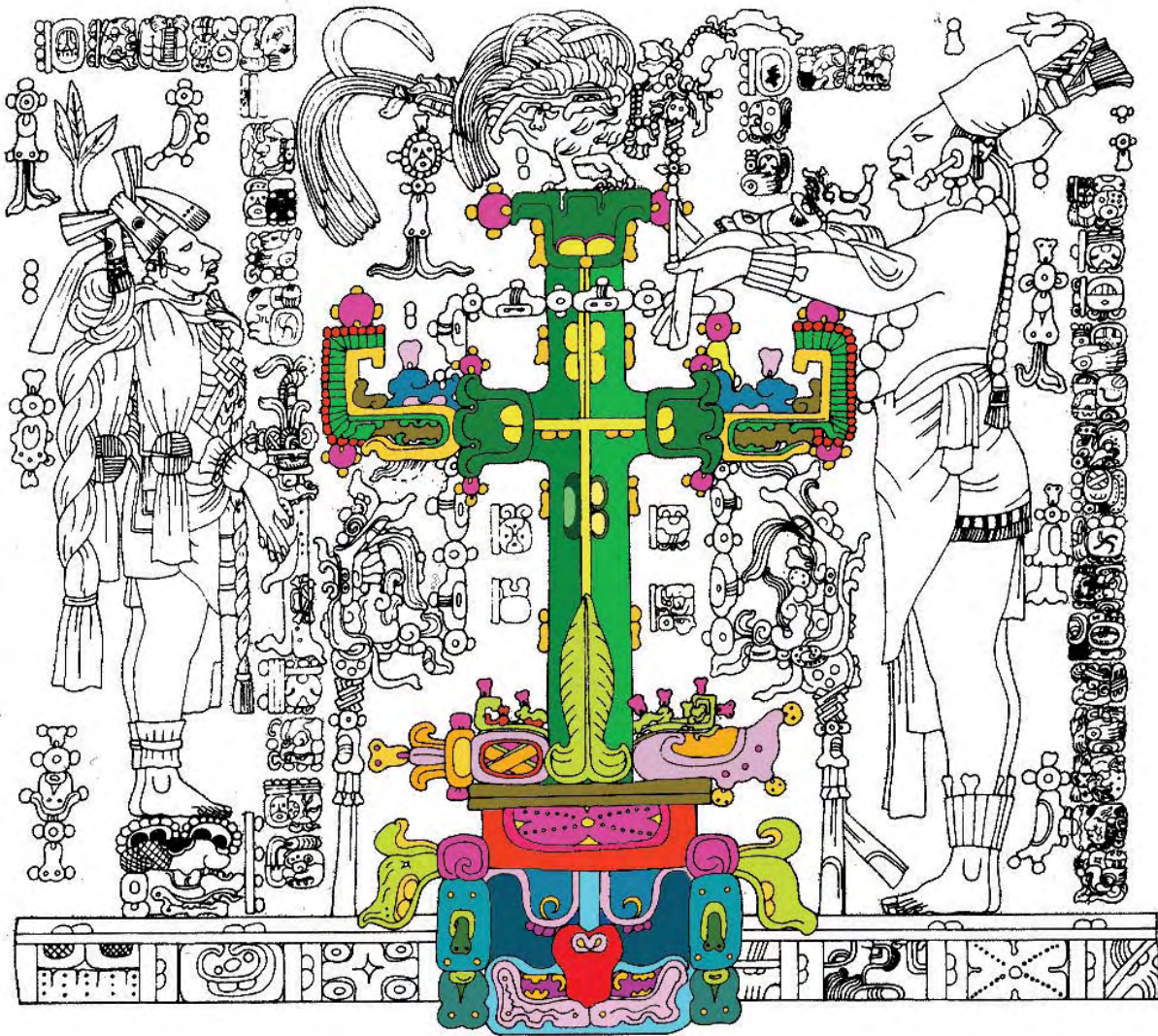


Figura 10. El maíz en forma de cruz. Fotografía VML.

La importancia del ciclo del cultivo del maíz sirvió para la observación astronómica. Además, en la construcción de las ciudades-estado se tenían consideradas áreas para sembrar y cosechar el maíz haciendo para ello un sistema agrícola que combinaba varios productos con la finalidad de no desgastar la tierra. Dos años sembraban maíz y frijol y dos años se dejaba descansar la tierra (Drakic, 2009). Esta forma de cultivo, también tenía un significado, de mantener la armonía entre la tierra dadora de vida y el hombre consumidor de alimento, por ello en cada etapa del ciclo de cultivo se realizaban ceremonias con la intención de conseguir buenas cosechas (Siller, 1993, s/np).

Las celebraciones a la milpa generó la producción de diversos alimentos que tenían como base el maíz y en ocasiones el cacao, otro fruto de gran relevancia simbólica. Para las celebraciones se implementaban contenedores de las calabazas y jícaras y, en ocasiones, las vasijas tenían la finalidad de crear la sensación de ofrendar otros alimentos que crecían en las milpas.

La iconografía en torno al maíz se incorporó al diseño de los tocados de los gobernantes, de esa manera se expresaba un poder sobre las fuerzas de la naturaleza que les aseguraba la continuidad de la fertilidad agrícola. En muchas ocasiones el mismo maíz fue símbolo de realeza. Las imágenes estaban formadas por conjuntos de figuras lujosamente ataviadas, reyes, sacerdotes, mujeres, aves, flores y, en particular, el maíz, se labraron con extraordinario cuidado. De esta manera, la sociedad maya utilizó el maíz para expresar un nuevo orden, tanto social como político en la conformación de las ciudades-estado.

Posiblemente, la forma del grano y el orden en la mazorca inspiraron en gran medida el acomodo de la escritura o de figuras que llegaron a comunicar el origen de la vida. Por ejemplo, para la siembra del maíz, utilizaban la coa para hacer un hoyo en la tierra y depositar el grano. La forma de la coa genera un punto. Tanto en la escritura como en la escultura el punto inspiró la formación de imágenes. Además, el punto, como se mencionó anteriormente, tenía la finalidad de comunicar la armonía entre los seres supremos y el hombre (ver Fig. 11).

El maíz, como elemento simbólico, expresa el gusto por observar la naturaleza y de ella retomar objetos o acontecimientos para generar algunas imágenes, las cuales deberían de ser plasmadas sobre diversos materiales ocasionando con ello la implementación de prácticas con las cuales lograron el domino sobre técnicas como la alfarería, el grabado, la pintura, y con ello, los mayas lograron crear un sistema de comunicación que sobrepasó fronteras.



Figura 11. La coa. Dibujo VML.

Lengua

Gran parte del registro de imágenes que los mayas elaboraron se encuentra en la escritura jeroglífica. Pero es imposible comprender los signos sin observar con detalle las variantes idiomáticas y su estructura gramatical. De alguna manera, los principios fonéticos se convirtieron en guías para la escritura y también para los sustratos. A los mayas se les reconoce la habilidad que tuvieron para idear un sistema de escritura basado en grafías que de alguna manera se construyeron a partir de tres niveles que facilitaron la lectura de cada uno de los símbolos que formaba un glifo.

La riqueza de la representación del idioma radica en la habilidad para haber codificado elementos de la cosmovisión que dieron sentido a la forma de colocar las imágenes para facilitar su lectura. Como en todo sistema de escritura, la relación entre cada uno de los signos favorece la interpretación de sonidos y de esquemas visuales compuestos a partir de ciertos principios estéticos.

Para comprender el sistema de escritura de una cultura, es necesario conocer el sentido lingüístico que expresa cada uno de los elementos que conforman un idioma. Como menciona Lara, «el lenguaje y la acción en interrelación, así como a partir de nuestro adiestramiento en el mismo y la internalización de normas, costumbres, creencias y formas de vida, en los usos lingüísticos, pasaron a ser materia prima de las investigaciones epistemológicas vinculadas a las ciencias sociales» (Lara, 1991, p.13). La lengua es la expresión de la cosmovisión y de la cultura de una etnia y el medio principal de comunicación con los demás. Y precisamente el lenguaje, pilar de la identidad indígena revela la riqueza simbólica de las culturas mayas (Gómez, 2004, p.20).

Según Kettunen y Helmke (2005), en el período clásico las ramas principales se diversificaron en idiomas separados, pero los textos jeroglíficos sólo registran dos variedades del maya, la cholana en textos escritos en el área de los Altos de Chiapas, y la yucatecana en textos de la península de Yucatán (ver Fig. 12).

Durante la época de la colonia comenzó a extenderse el uso del idioma español y las lenguas indígenas empezaron a ser escritas con el alfabeto latino como base, sobre todo por gramáticos misioneros (Suárez, 1983; Grenoble y Whaley, 1998). A pesar de ello casi no se escribió en lenguas indígenas después de 1821, excepto por lingüistas y etnólogos que recopilan la literatura oral.

A mediados del siglo XX renació el interés por realizar estudios sobre las lenguas indígenas. Tanto por conocer la raíz idiomática, como por conocer las variantes que han perdurado con el paso del tiempo.

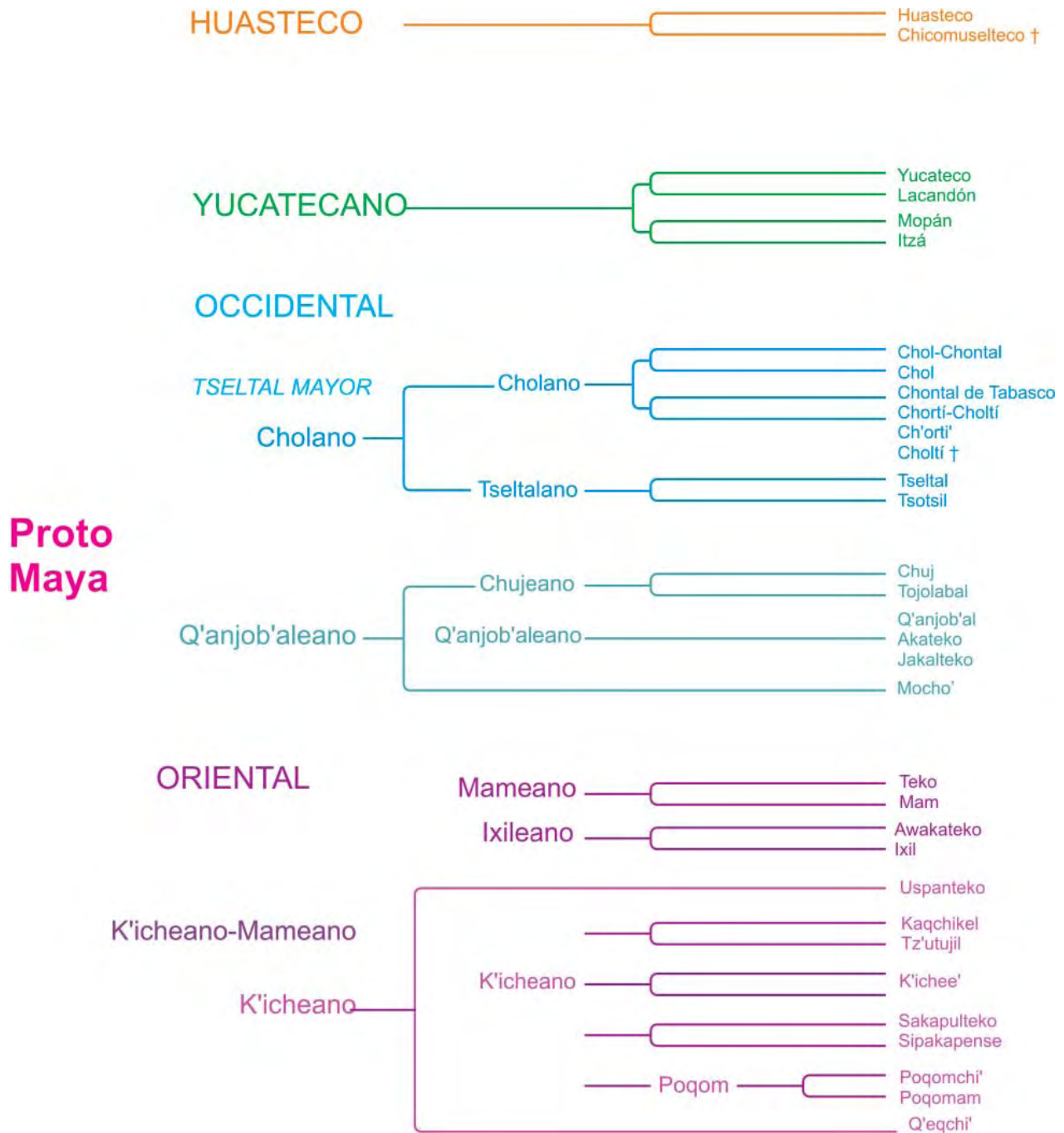


Figura 12. Lenguas mayenses. Dibujo VML basado en Paoli (2006), Esponda (2001).

El estudio de las lenguas indígenas ha fomentado la creación de instituciones y normas relacionadas con la conservación de la memoria ancestral y con la identidad. Organismos como el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, han creado programas de trabajo que recuperan la lengua a través de proyectos relacionados con la lingüística, la poesía y el cuento. Los proyectos suelen recuperar elementos simbólicos de la tradición oral comunitaria.

Por otra parte, los estudios de los idiomas indígenas que se hablan en Chiapas ha logrado identificar doce lenguas diferentes: «cakchiquel, chol, chuj, jacalteco, kanjoba, lacandón, mam, mochó, tojolabal, tseltal, tsotsil y zoque» (Pérez, 2000, p.6). De ellas, las que tienen mayor cantidad de personas hablantes son el chol, el zoque, el tsotsil y el tseltal. El INEGI, en su censo del 2010 registró que la lengua tseltal tienen 186,064 número de hablantes, es decir es la lengua con mayor cantidad de hablantes en el Estado de Chiapas.

Robert J. Sharen (1994) encontró que entre el maya de Yucatán y el tseltal hay una gran cantidad de rasgos comunes pese que se separaron hace más de 2,000 años, y se forma otra rama en la segunda gran transformación; también menciona que el tének o huasteco de San Luis Potosí, que parece descender en línea más directa del proto maya comparte gran cantidad de rasgos comunes con el tseltal. De esta manera, la relación entre semejanzas dialectales conecta comunidades distantes geográficamente, pero que se mantienen unidas en su expresión oral. Sin embargo, el estudio anterior favorece la comprensión de que una lengua se mantiene viva por la forma de retomar de la vida ordinaria elementos que se expresan oralmente, es decir, las palabras tienen un sentido porque dan a conocer un contexto cultural, simbólico, que de alguna manera las reconfigura y las mantiene vivas.

Por tanto, a través de los estudios del lenguaje se ha encontrado la relación entre los mayas y los tseltales, en el uso de palabras, en la forma de articular expresiones a partir de su filosofía de vida, porque «la lengua es un código, entendido no sólo como cifra que permite establecer equivalencias entre sonidos y sentidos, sino también como sistema de normas que regulan las prácticas lingüísticas» (Bourdieu, 1985, p.19). Así, el estudio de las lenguas mayas ha posibilitado la comprensión del capital simbólico almacenado en las expresiones orales y de esa manera se conoce también el valor sociocultural que posteriormente se verá expresado en forma de imágenes.

En el caso de las lenguas indígenas de Chiapas, la distribución territorial de los habitantes ha posibilitado identificar los municipios con mayor cantidad de hablantes de la lengua tseltal. Este dato ha servido para precisar las variantes idiomáticas que tiene la lengua tseltal, dependiendo de las zonas ocupadas por sus hablantes (ver Fig. 13). La distribución geográfica de los habitantes origina también la observación de variantes culturales que es posible reconocer en la organización comunitaria, ritos, fiestas y indumentaria, elementos que serán analizados con más detalle en el capítulo tres, pero que por ahora posibilitan la comprensión de la riqueza que tiene conocer una cultura a través de su lengua.

60



Municipios de habla tseltal en la actualidad.

Escritura

Los mayas desarrollaron un complejo sistema de escritura formada por representaciones del cuerpo, de las deidades y seres supremos, cuyo acomodo se basa en la observación del tiempo. Con todos esos elementos, es posible conocer una escritura que denota el interés por preservar acontecimientos de la vida religiosa, política y mística. El sistema de escritura maya está formado por símbolos pictográficos conocidos como jeroglíficos con los que representan palabras y sonidos de su lenguaje (Grimbly, 2005).

Los mayas emplearon diversos medios para plasmar su escritura, vasijas, dinteles, estelas y códices sirvieron como sustrato. Se cree que existen más de 800 símbolos para expresar sílabas y con ello plasmar diferentes palabras. Como sistema de escritura tenían normas específicas para utilizar los jeroglíficos, los principales, los afijos acomodados dentro de un cuadro, de esa manera la unión de varios cuadros o cartuchos formaban textos (Cortina y Miranda, 2007) .

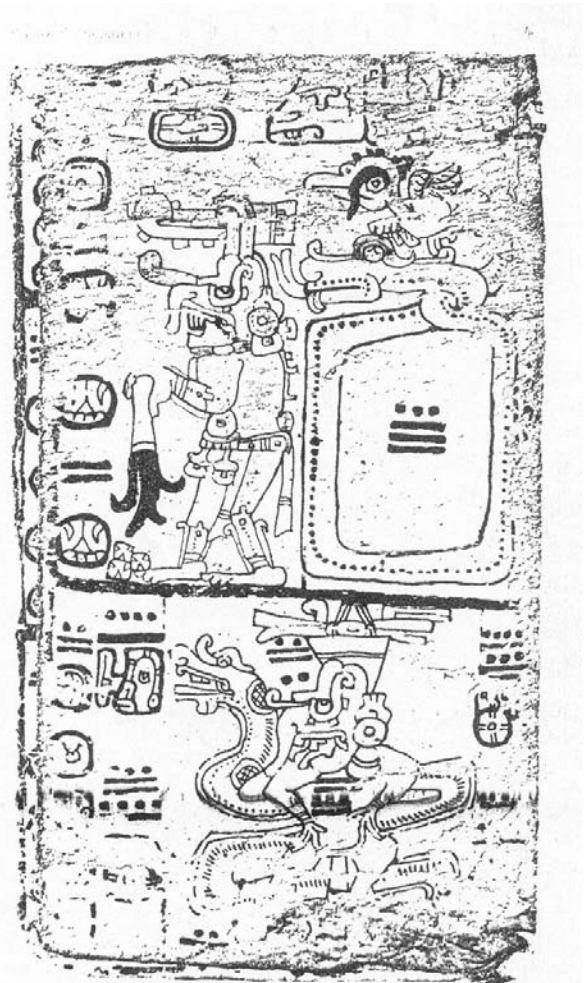
Se cree que algunos sacerdotes se especializaban en la lectura y elaboración de códices, libros elaborados con corteza de amate o matapalo, recubiertos por una capa de cal. Para escribir en ellos se usaban plumas de pavo, colores minerales y orgánicos; negro, rojo, azul, verde y amarillo (León Portilla, 2003, p.p.13-14). Por lo general, el códice se formaba con tiras largas de papel que se pegaban unas con otras para formar un acordeón de alrededor de 23x10 cm. Esto permite observar que para los mayas el sistema de escritura tenía considerado el sistema de lectura.

En la actualidad se conservan cuatro documentos pictográficos originales, el Códice de Dresden es un calendario, está doblado en treinta y nueve páginas que muestra a los dioses que influyen en cada día. El Códice de Madrid está dividido en dos secciones que constan de ciento doce páginas: la primera parte recibe el nombre de Códice Troano y la segunda parte se conoce como Códice Cartesiano; entre las dos partes forman ciento doce páginas que contienen tablas astronómicas. El Códice París –Peresianus- trata de rituales a lo largo de once páginas. El Códice de Grolier del que se conservan once páginas; donde aparece la figura de un personaje que tiene su mirada dirigida al lado izquierdo y sostiene un arma o un instrumento, es un documento numerado y también presenta una lista de fechas (ver Fig. 14).

La escritura jeroglífica sirvió de modelo a los frailes españoles para crear libros ilustrados para evangelizar a los indígenas (ver Fig. 15). Aunque ya desde antes de la llegada de los españoles los pueblos mayas habían perdido su propio sistema de escritura, no perdieron el deseo de preservar su historia y, mucho menos, su etnicidad y escritura (Ayala, 1998). Ejemplo de ello fue el Chilam Balam y el Popol Vuh recopilados en los siglos XVII y XVIII respectivamente. En estos dos materiales, es posible conocer relatos sobre la relación del hombre y los dioses (Bernal, 1982).



Códice Dresden,



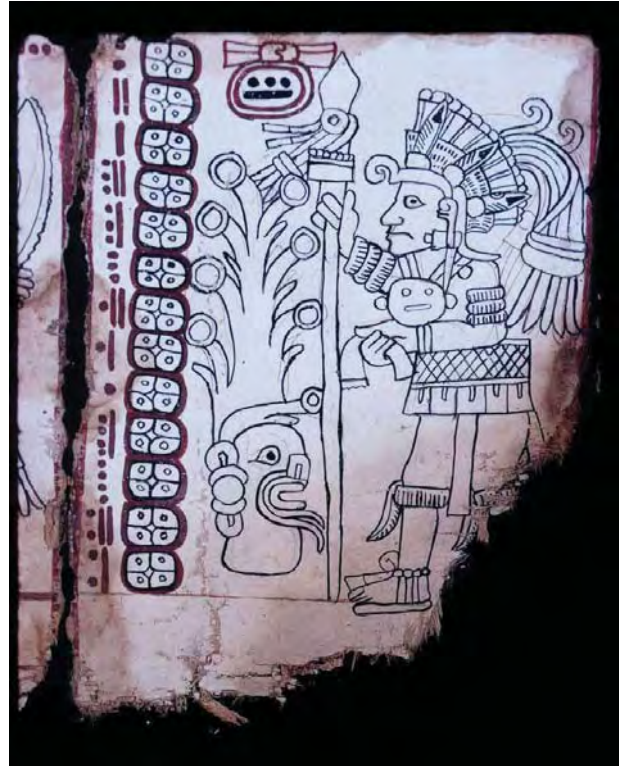
Códice de Madrid,

Figura 14. Códice mayas. Fotografías tomadas de varios sitios de internet.

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.

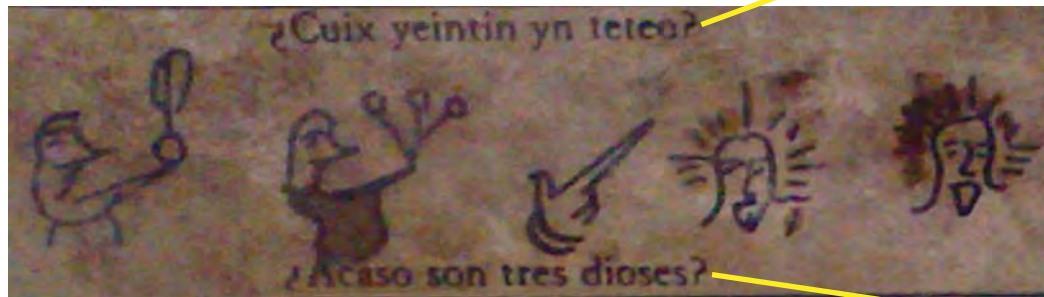


Códice de París.



Códice Grolier

castilla



65

Existe un documento del siglo XVI que sirvió como base para la interpretación de la escritura maya, “La relación de las cosas de Yucatán” de fray Diego de Landa el cual parece ser un libro elaborado para compensar el daño que ocasionó por quemar y destruir muchos escritos. El material recuperado por Landa muestra algunos glifos acomodados siguiendo el orden alfabético latino (ver Fig. 16).

Hacia finales del siglo XVIII comenzó la exploración a sitios arqueológicos y con ello el estudio sobre la cultura maya. Jonh Lloyd Stephens y Frederick Catherwood, en el estudio arqueológico que elaboraron, registraron sus descubrimientos a través de ilustraciones (Cortina y Miranda, 2007; Bernal, 1982), de esa manera el dibujo detallado de la ornamentación de edificios y otros vestigios sirvió también para conocer la importancia de la imagen para los mayas y, por otra parte, como a través de la imagen se interpreta su vida.

El uso de diferentes figuras, materiales y dimensiones de los sustratos que albergaban la escritura tenían una función, por ejemplo, la colocación de estelas y dinteles en sitios accesibles cubrían el objetivo de mostrar al pueblo las acciones de su gobernante, para ello idearon glifos emblema que servían para identificar determinadas ciudades.

Los estudios sobre el alfabeto tuvieron los avances más significativos con los aportes del arqueólogo J. Eric S. Thompson y el lingüista ruso Yuri Valentinovich Knórosov. Este último analizó los glifos con la certeza de que toda escritura comienza con la representación ideográfica para llegar a lo fonético, así explicó que un glifo está compuesto por un signo que expresa un concepto y otro que representa un sonido (Knórosov, 1982, p.139). De esa manera Knórosov demostró que los mayas empleaban los grafemas como monogramas, bigramas, trigramas, tetragramas y pentagramas para formar cada glifo (ver fig. 17).

Con el paso del tiempo, las investigaciones sobre la escritura maya han retomado los estudios de Knórosov para la interpretación de estelas. Ruz (1969) menciona el trabajo de Wolfgang Cordan quien a partir del estudio de los códices Dresden, París y Madrid resaltó las figuras de dioses y animales sagrados. Años más tarde, Hans Hasselkus M. (1995) analizó el tablero de los 96 glifos de Palenque y para 1998 analizo las formas, estructuras, de la glífica maya con la intención de clasificar objetos, animales, plantas y partes del cuerpo humano presentes en las imágenes.

De los estudios basados en el aspecto lingüístico y la asociación de figuras dio origen a otros aportes como los de Tatiana Proskouriakoff quien probó que las inscripciones mayas tenían un contenido histórico sobre la vida de los gobernantes. La propuesta fue adoptada por David Kelley, Floyd Lounsbury, Linda Schele y Peter Mathews y desarrollaron un sistema de análisis basado en el intercambio de signos que presentaban las estelas. Con todos los estudios realizados para descifrar la escritura maya ha sido posible comprender el dominio de los mayas sobre otros poblados, de sus guerras y de las tendencias artísticas, sobre todo el sentido holístico manifestado en la vida religiosa y política.

de las partes otras y assi viene a fazer un infinitum como
se podra ver en el siguiente exemplo. Lo, quiere decir laeo
y caeac con ah, para escribir la con sus caracteres aniendo
los nosotros bce to entender que son dos letras lo escribim
ellos con tres pnniendo a la aspiracion de la fh, la vocal e,
que antes de si real, y en esto no farierran amq os que el si
quisieren ellos de su curiosidad. Exemplo. 
despres al cabo la pegan la parte junta. fh. que quiere decir
agna porq la bacbe tiene a. h. ante de si lo ponen ellos al
principio con a. y al cabo desta manera  Tambie
lo escriben a partes de la vita y otra ma  Ineray,
no putiera aqui ni trahera dello sino por dar cuenta entera
de las mas desta gente. Mmmhah quiere decir no quiero, ellos
lo escriben a partes desta manera 
Siguesse en a, b, c. 

De las letras que aqui faltan carece la lengua
y tiene otras añadidas de la nuestra para otras
cosas q las ha menester y ya no usan para nada de sus
sus caracteres espornalmente la gente mocha q an aprendido
los usos

Figura 16. Alfabeto propuesto por Diego de Landa. Dibujo VML.

Figura 17.
Ejemplo del trabajo
de Yuri Knórosov
del Tablero Oval,
Palenque.

Dibujo VML tomado de
"Sacbé, la ruta maya: escritura", IPN.



La escritura es la representación simbólica del orden social que los sacerdotes encontraron para apropiarse de los poderes que tenían para asegurar la continuidad de la fertilidad agrícola, de la armonía con el cosmos y del dominio de lugares. Por eso, gran parte de los glifos están relacionados con el Ajaw, el maíz y la guerra. Las formas y patrones simbólicos plasmados en la escritura sirvieron para desarrollar, mantener y expresar relaciones de poder aunado al marcado sentido de élite (Freidel, et.al., 2001). De alguna manera llegaron a crear un sistema simbólico basado en «un conjunto de posiciones sociales que va unido por una relación de homología a un conjunto de actividades [...] o de bienes» (Bourdieu, 1997c, p.15). Es decir, la estructura social maya otorgaba poder a los sacerdotes, a los escribanos y a los agricultores y con ello se generaba un orden social basado en la relación con el cosmos.

Matemáticas

Los mayas desarrollaron un sistema de escritura basado en el uso del punto (uno), barra (cinco) y el caracol (cero), con estos elementos formaban la escritura de los números. Para representar las cifras utilizaron un sistema posicional que les permitía escribir horizontal y verticalmente dentro de un esquema donde reflejaban los niveles del cielo, la vida cotidiana y el inframundo; cada uno de los guarismos tenía asignada una posición dentro de niveles, además, el cambio de nivel se multiplicaba por 20, de esa manera pudieron obtener cálculos muy complejos (Garcés, 1982, p.82).

El origen de la forma de los números, puede estar relacionado con la siembra del maíz: la semilla se representa como punto y se le puede interpretar como el origen de la vida; la planta, es una línea que representa el alimento; por último, el empleo del caracol y la flor expresa el agradecimiento a los dioses por la buena cosecha ver (Fig. 18). Desde el punto de vista gráfico, el punto es la figura básica, el origen y la línea es visible cuando el ojo hace un recorrido para unir una serie de puntos (Wong, 2002, p.11). De esta manera, el origen, el crecimiento y el agradecimiento son ideas que los mayas emplearon con mucha frecuencia en su arte. El sentido armónico entre persona y entorno se retoma en la escritura de números, por ello es posible observar partes del cuerpo humano, rostros, dedos y elementos de la naturaleza como las flores (Hasselkus, 1995 y 1998; Bernal, 1982).

Además, existen estudios sobre matemática maya que mencionan la relación de los números con el movimiento del sol y con las temporadas de sequía y lluvia (Morante, 2000). También el formato vertical de las estelas y horizontal de los dinteles tenía la función de indicar el tiempo adecuado para el cultivo del maíz: «los sacerdotes utilizaban la geometría y sus conocimientos astronómicos, tanto como sus habilidades de escultores, para determinar la fecha exacta de la quema de los campos y así llevar al pueblo su conocimiento para que fuera aplicado en la solución de los problemas de la comunidad, en este caso, la siembra y la preparación de la tierra» (Morley, 1968, p.p.146-147).

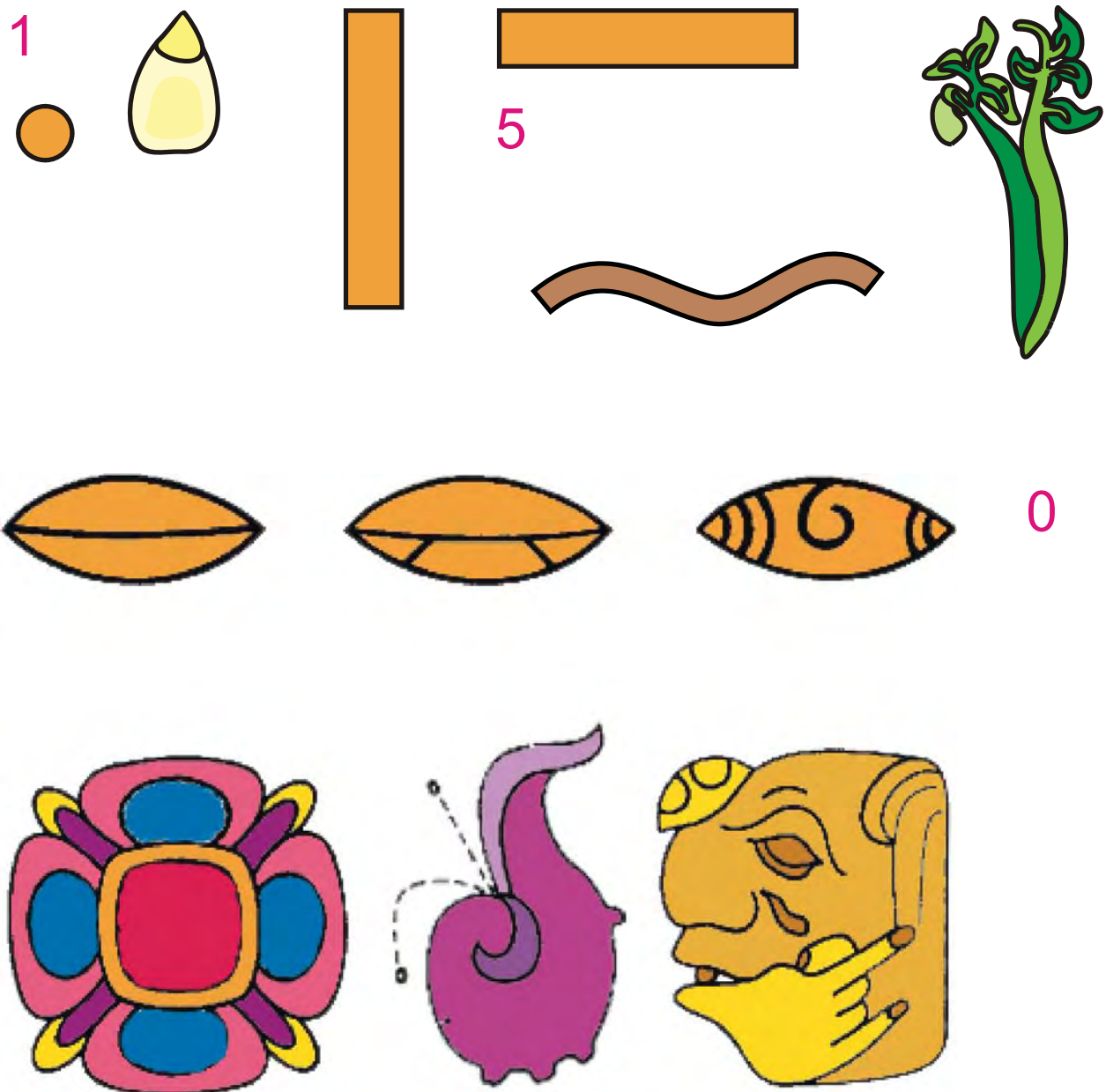


Figura. 18. Los números mayas. Dibujo VML.

Como puede observarse, los números no se utilizaban únicamente con un sentido cuantitativo (Barriga, 2006). En ellos, los mayas expresaban conceptos y principios de su cosmovisión y una forma de exteriorizarla era a través de las figuras que llegaban a utilizar, entre las que destacan el cuadro y el círculo. El empleo de figuras geométricas hizo posible la creación de códigos. Por ejemplo, en la construcción predomina el uso de tetraedros truncados, prismas de base rectangular y en algunos casos cilindros circulares (Morales, 2006a). En la cerámica, la forma del cántaro, cuécara, vaso, plato y vasija con boca restringida se diferenciaban por la forma geométrica. Las líneas, curvas, entrelazadas o en espiral decoraban piezas de cerámica, enmarcaban algunas escenas y reforzaban el sentido simbólico de las imágenes.

Dentro de la literatura maya las matemáticas jugaron un papel importante. En el Chilam Balam como en el Popol Vuh, los números sirvieron para representar la creación del mundo, las luchas con los dioses y para describir el sentido místico de animales como el cocodrilo, la tortuga marina relacionados con el cuadrado y con ayuda de los cuatro gigantes y cuatro árboles. La presencia del número cuatro fue para los mayas un número por medio del cual expresaban la armonía, la rotación de la tierra y los colores del cielo y la tierra.

El número cuatro fue utilizado para agrupar signos. La retícula modular que se formaba posibilitaba indicar jerarquías a los signos, es decir, el tamaño de las figuras y su acomodo en la composición. Estudios como el de Argelia Segovia, explica la posibilidad del empleo de un sistema reticular similar a la Serie de Fibonacci, la cual plantea «que la naturaleza y las creaciones humanas tienen inmersa la idea de proporción y el uso del espacio, lo cual puede demostrarse a partir de la existencia de ángulos perfectos» (Segovia, 2006, p.69). Es posible que el estudio matemático de los mayas tenga que ver con las proporciones humanas, un sistema de medidas muy similar al que emplearon los chinos, donde a partir de la medida de los dedos de las manos se calculaba el tamaño de objetos (ver Fig. 19).

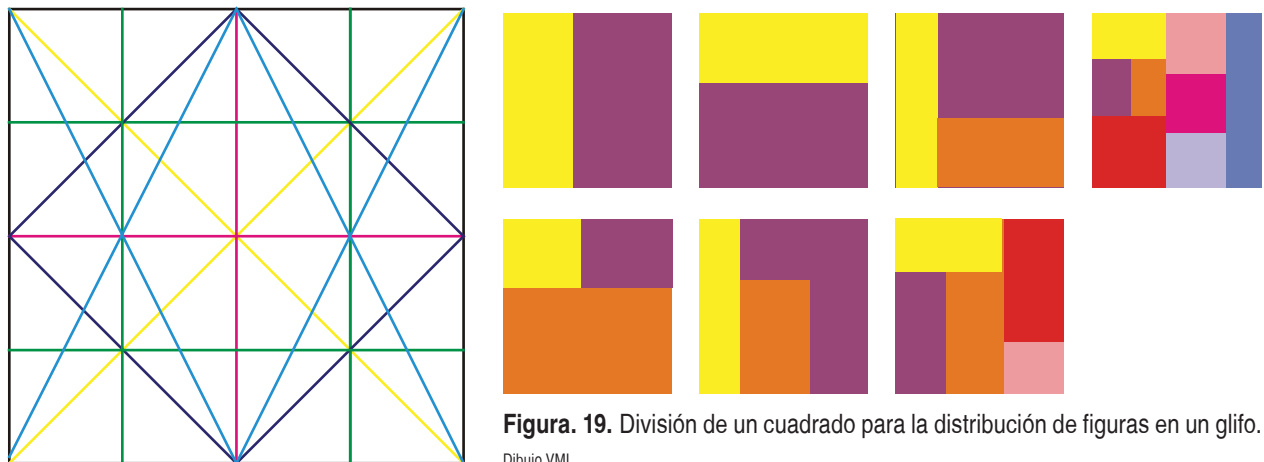


Figura. 19. División de un cuadrado para la distribución de figuras en un glifo.

Dibujo VML.

Glorificar la llegada de las lluvias

alteraciones meteorológicas: lluvias, vientos: total destrucción

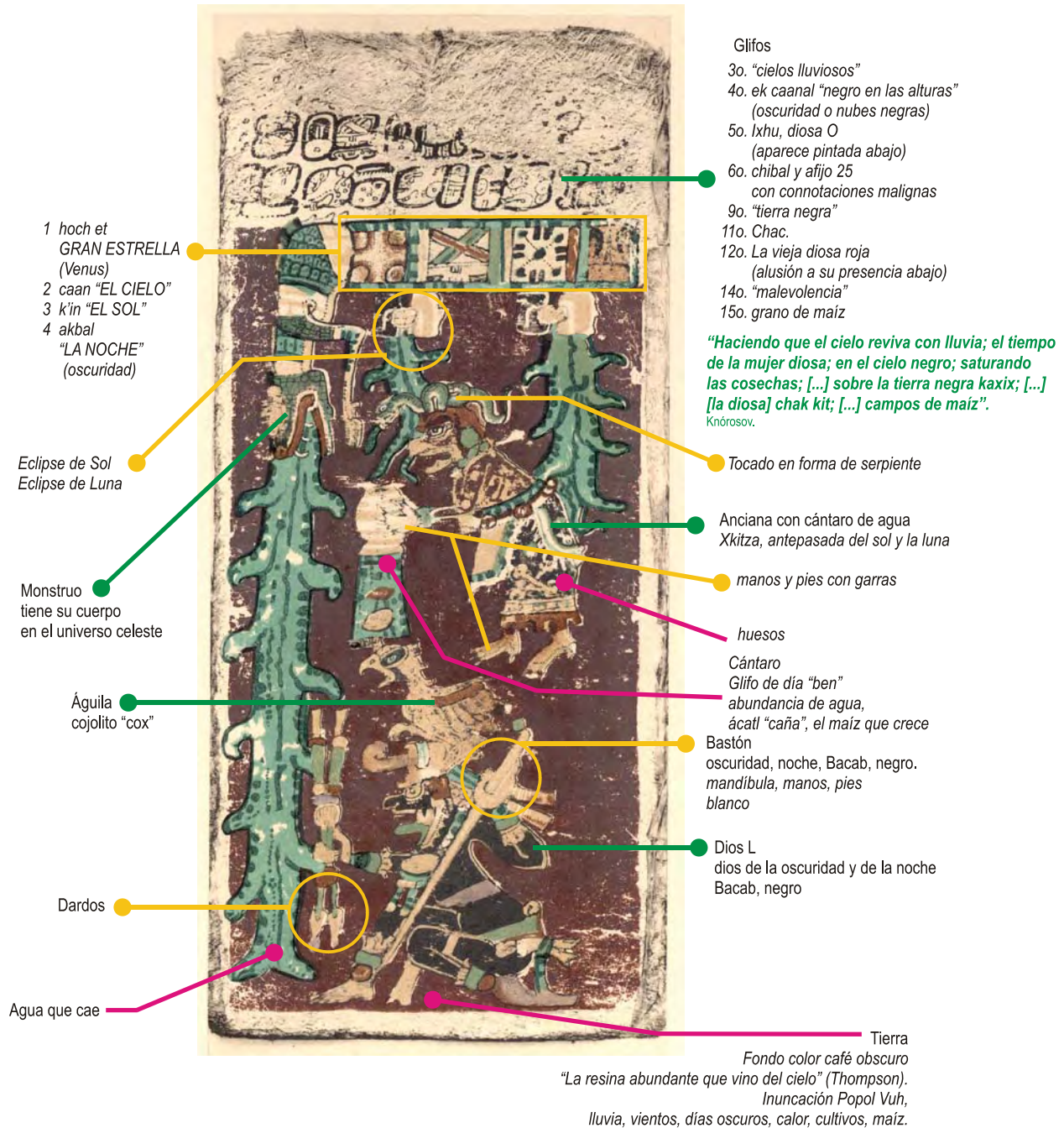


Figura. 20. Interpretación de la página 74 del Códice Dresde. Esquema VML.

La unión de formatos, colores, figuras y concepto hizo posible que los mayas combinaran la escritura, la pintura, la literatura y las matemáticas. Por eso, los estudios sobre la cultura maya han encontrado en las imágenes la posibilidad de comprender la estructura sociocultural, de esa manera ha sido posible conocer mucho del simbolismo que los mayas plasmaron en sus proyectos gráficos. Un ejemplo que posibilita comprender la relación entre la escritura y las matemáticas se observa en el análisis que J. Eric S. Thompon realizó y que León Portilla (2003) describe con la intención de mostrar que el trabajo de los mayas se sistematizaba y sintetizaba a través de las imágenes (ver Fig. 20).

Adorno del cuerpo

El cuerpo

La importancia que el adorno tenía en el México Prehispánico explica la admiración de los primeros misioneros ante esa rara habilidad para plasmar en bordados la naturaleza en su complicada variedad y belleza. Dentro de la esfera simbólica prehispánica mesoamericana, el adorno remite a un mundo de significados creados basándose en la vida cotidiana y en el ámbito de lo sagrado. Vera (2001) menciona que los mayas solían decorar su cuerpo con perforaciones de la nariz o de las orejas como parte de ritos sagrados, y que también modificaban la forma de la cabeza y se tatuaban. «La decoración corporal representaba un símbolo de estatus, como puede observarse en cerámicas, esculturas y murales» (Cortina y Miranda, 2007, p.25).

Los mayas pintaban sus extremidades, el cabello; modificaban su dentición y la forma de la cabeza; practicaban la escarificación y el tatuaje. La perforación de los epitelios permitía colocar joyas y ornamentos y de lado dejaban marcas permanentes en la piel. Las perforaciones corporales tenían la finalidad de ofrendar la sangre, el semen y las lágrimas como signos de purificación y conexión con los seres superiores. En muchas ocasiones, en lugar de perforar el cuerpo, utilizaban orejeras circulares con una cara al centro, adornaban su nariz y colocaban collares de jade con representaciones de animales que simulaban estar corriendo. En el arreglo personal, los mayas encontraron otro instrumento por medio del cual llegaron a distinguirse de otras comunidades.

La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo. Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria [Gedächtnis], como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo [Erinnerung], como producción de imágenes propia del cuerpo. En los textos antiguos, los medios de la imagen siempre dejaron sus huellas en aquellos casos en los que las imágenes fueron sujetas a prohibición material, con el fin de proteger de las falsas imágenes las imágenes internas del espectador. En concepciones

mágicas, por el contrario, encontramos la reveladora praxis de consagrar a los medios de la imagen para su uso en un lugar aislado, transformando, en primer lugar, una sustancia en un medio a través de un ritual (Belting, 2007, p.17).

El cuerpo fue esculpido y pintado de diversas maneras para expresar poder, sacrificio, devoción, trabajo. Y cada una de esas ideas sirvió para determinar la postura corporal, su dimensión, los detalles que tendría y sobre todo lo que comunicaría. Por eso, en los grabados es posible observar señores ataviados con trajes y accesorios muy bien detallados. Y el significado que tenían esos detalles, tenían también relación con el cielo, la tierra y el inframundo.

La narrativa creada a través de los dibujos da cuenta de la fusión entre las expresiones orales y la representación del cuerpo, «ambos constituyen la lógica práctica y son, en esa medida inseparables. No basta con la transmisión de la realidad objetiva, también está impresa y se recrea como estructura en los actos realizados con el cuerpo» (Hernández, 2006, p.16).

El cuerpo también fue ataviado por trajes elaborados con muchos detalles de la vida comunitaria. El vestido parecía ser un lienzo sobre el cual, entregaban al sacerdote los frutos de la cosecha, las riquezas del terreno y materiales que llegaban a intercambiar con otras culturas. Como anota Mario Humberto Ruz (1985) la indumentaria era signo del estatus social, y variaba dependiendo de los recursos económicos de la persona, por ejemplo; los penachos de plumas, piedras o narigueras de ámbar eran privilegio de algunos cuantos. Andar descalzo y apenas cubierto con un taparrabo era la única posibilidad de la mayoría de la población.

En algunas esculturas, el cuerpo de la persona está cubierto con piel de jaguar, cuya cabeza queda atrás de la del sacerdote, y cuya cola cuelga por la espalda del personaje. Completan su vestidura un paño ricamente bordado y las joyas habituales en las representaciones de miembros de la nobleza.

Un hombre joven se reclina hacia atrás. Mantiene su cabeza erguida, con gesto orgulloso, está adornada con diadema, lazos y plumas. Sólo una faldilla cubre el esbelto cuerpo, pero su diseño es sumamente complejo y se sujeta por medio de un cinturón con ornamentado. Ciertamente no son aderezos lo que falta, pues luce orejas, brazaletes, tobilleras y un pectoral en forma de tortuga o armadillo (Cortina y Miranda, 2007, p.147).

Los animales, la naturaleza y la joyería, se fusionan en las imágenes, y con ello es posible conocer la diversidad de fauna y flora del lugar, además se identifican artículos que intercambiaban a través del comercio, jade, perlas, madreperlas, aparecen en las escenas para indicar el poder económico y simbólico del adorno corporal (ver Fig. 21).

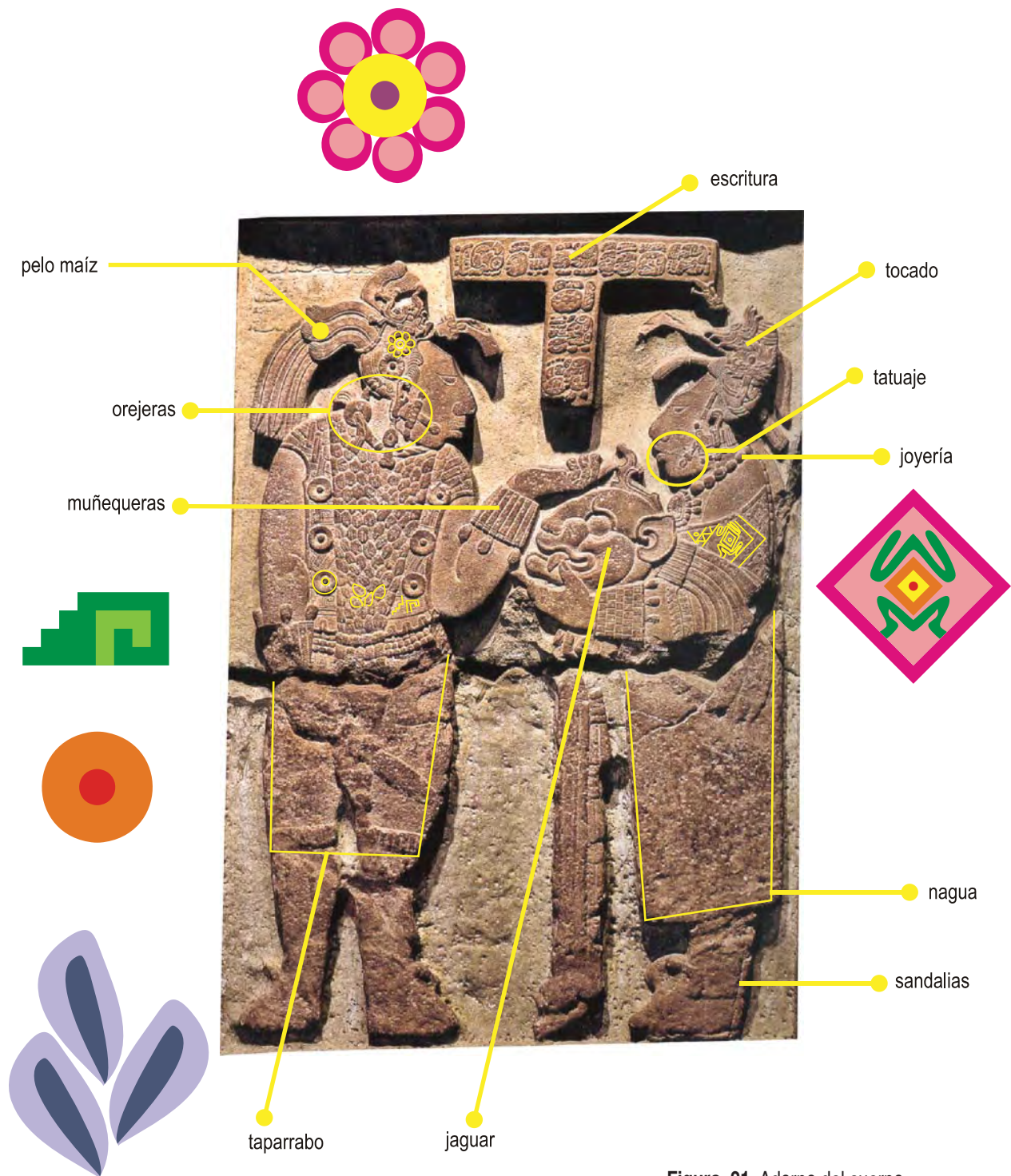


Figura. 21. Adorno del cuerpo. Esquema VML.

La indumentaria

La semejanza de los trajes actuales con los que aparecen en los grabados y pinturas mayas, han sido objeto de análisis. Por lo general, los estudios sobre la indumentaria han sido abordados desde el aspecto de la identidad, por la forma en que una comunidad se distingue de otra; a través del estudio del vestido, es posible conocer la expresión de valores, normas o acuerdos (Goffman, 2006). Siempre y cuando, la identidad sea comprendida como el lado subjetivo de la cultura y se constituye en virtud de un juego dialéctico permanente entre autoafirmación (de lo mismo y de lo propio) en y por la diferencia (Giménez, 2005a, p.11).

La indumentaria está muy ligada a las prácticas sociales y a la organización social de una comunidad, la vida diaria y ritual. Así, es posible conocer las posiciones de los diferentes integrantes de una comunidad, desde los niños, solteros, casados y algunos personajes respetados por su sabiduría. El desarrollo de una actividad particular, como la del tejido, ha hecho posible conocer figuras, materiales, procesos de producción y comunidades que a través de la imagen plasman el imaginario colectivo (de Orellana, 1998, p.58).

En relación a la indumentaria, los mayas poseen varios grabados donde se ven los dioses y sacerdotes ataviados con naguas, enredos, sandalias y tocados con imágenes de rombos, flores, sapos, plumas de aves, detalles del maíz. Como se explicó anteriormente, en relación al lenguaje, la escritura y las matemáticas. El diseño de la indumentaria maya tiene muchos elementos de narración simbólica expresada a través de las imágenes. La simetría, el relieve, la sobreposición de elementos favorecen la interpretación de las escenas que colocan a personajes entablando diálogos con los seres supremos y la naturaleza.

El sentido místico del diseño de la indumentaria maya ha sido retomada en investigaciones que describen la semejanza entre las imágenes mayas y las que ahora realizan algunas de la comunidades indígenas. Un ejemplo de ello es el trabajo realizado por Chip Morris, que documenta la indumentaria a partir de los dibujos elaborados en las comunidades de Bochil, Magdalena, San Andrés, Zinacantán, Chamula, Chenalho', Chalchihuitán y Pantelho' y los compara con el traje que porta la Señora K'abal Xook, un grabado encontrado en Yaxquilán. Aún cuando Morris resalta la figura del rombo, en la imagen es posible reconocer la multiplicidad de figuras que adornan a los dos personajes (ver Fig. 22).

Otro de los aspectos descritos por Morris, ha sido la confección del huipil, con la finalidad de explicar la convivencia que la mujer establece con la naturaleza al orientar su telar frente a la salida del sol, también para dar a conocer el simbolismo de flores, dioses, sapos y otros seres de importancia mitológica (Morris, 1984, 1987 y 2006).



Figura. 22. Señora K'abal Xook, Yaxquilán. Esquema VML.

Además, la técnica del tejido en telar de cintura se observa en estatuillas mayas que dan cuenta de la importancia de las tejedoras en la vida comunitaria. De alguna manera, las imágenes de mujeres tejedoras pueden tomarse para explicar el trabajo relacionado con el diseño de indumentaria. Marta Turok, en relación al trabajo en telar desarrollado en la zona de los Altos de Chiapas comenta el sentido místico que tiene para las mujeres conocer la técnica en la siguiente oración: «la Virgen enseñó a las tejedoras la técnica y ellas la comparten con mujeres de la comunidad» (Turok, 1995, p.p.133-134).

Otro aspecto abordado en el tema de la indumentaria es la identidad de comunidades indígenas a través del uso de colores: el rosa y el verde caracterizan a las mujeres de Chilón; el azul, a las mujeres de Zinacantán; el blanco, a los hombres y mujeres de Oxchuhk. Estas tres comunidades indígenas conservan la sabiduría ancestral, pero por la modificación del ambiente y la introducción del mercado de tintes, hilos y telas, han dejado de lado la elaboración de pigmentos de origen animal, vegetal y mineral (Roquero, 2003, p.p.35-49).

Hasta el momento no se han encontrado datos sobre el origen de la técnica del bordado, ni del sentido que tienen las figuras. Pero, en algunas investigaciones mencionan «las exuberantes y coloridas rosas de colores fucsia y rojo en tonos brillantes que bordan con ramas y hojas en diferentes tonos verdes, muy llamativos, las mujeres tseltales de las comunidades de clima cálido de Palenque, Ocosingo y Bachajón» (Gómez, 2004, p.p.15-16). No se menciona el sentido que tiene para una mujer la tarea de bordar, ni mucho menos, se habla de los elementos gráficos que se plasman en su bordado.

La técnica del bordado ha sido poco estudiada, en ocasiones únicamente se le relaciona con la indumentaria de las mujeres de Chilón y Bachajón cuya característica principal es el colorido. También, se ha visto la implementación de materiales y colores que bien pueden tener su origen en tiempos de la colonia, pero que con el paso del tiempo, los han transformado haciéndolos más vistosos. Elemento que de alguna manera ha servido para comparar el trabajo entre tejedoras de Tenejapa y bordadoras de Chillón, dos comunidades tseltales que han hecho de la imagen un signo de identidad (ver Fig. 23).

La indumentaria muestra «la relación cultural y simbólica que hace posible comprender el mundo social en el cual se produce» (Bourdieu, 1987, p.98), y con ello reconocer la relación entre producción y consumo desde un aspecto simbólico, es decir, desde la manera de usar los bienes transmutándolos en signos (Bourdieu, 1995b, p.15); así, los elementos que le dan sentido al trabajo de bordado ayudarán a comprender que el trabajo femenino indígena puede ser reconocido como arte más que como mera producción de artículos ornamentales, o “artesanía”.

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Figura. 23. Trajes tradicionales de Tenejapa y Chilón. Fotografía VML.

Arte y artesanía

El telar de cintura fue un instrumento muy importante para la elaboración de prendas. En la actualidad, mujeres de algunas comunidades indígenas lo siguen utilizando para elaborar naguas y fajas. El trabajo de telar lo combinan con el tejido de brocado. Con esta técnica se han desarrollado diversas combinaciones de figuras y colores que expresan elementos de la cosmovisión como los caminos del cielo, el lugar de las estrellas, los lugares sagrados como la cueva, el río, la montaña (Fábregas, 1998, p.27). Es posible que en tiempos de la colonia, el proceso de elaboración y los materiales empleados en la indumentaria indígena se modificaran, pero se conservaron el sentido del adorno del cuerpo y la convivencia con la naturaleza a través del vestido.

En el caso de la etnia tseltal, su dispersión hacia la Selva y otras regiones dieron como resultado una gran variedad de formas de organización a través del sistema de cargos civiles y religiosos observables en las comunidades de Tenejapa, Bachajón, Cancuc y en Amatenango del Valle (Breton, 1984; Pitarch, 1996). También se notan diferencias en el calendario ceremonial, en la lengua, los trajes típicos y la especialización artesanal.

Muchas comunidades han encontrado en el trabajo artesanal la posibilidad de obtener empleo, y con ello mejorar su situación económica. La elaboración de artesanía crea otras formas de vivir y satisfacer nuevas pautas culturales, e incluso, posibilita la salida de su territorio a fin de buscar mercado para sus productos. El intercambio comercial a través de la artesanía ha generado el interés en los artesanos por mantener su herencia cultural, fruto de la cual son algunos ingresos. Además, en el mercado encuentran sectores interesados en comprar artesanías para distinguirse por el gusto por lo tradicional; mientras que, la política estatal y promoción gubernamental usa lo popular para estimular la creación de empleos que disminuyan la emigración, fomenten la exportación y como estrategia que vincula los productos típicos con el sector turismo (Ramos, 2004).

La actividad artesanal hace que las mujeres indígenas de Chiapas, combinen sus actividades de ama de casa (lavar, hacer comida, limpiar la casa) con la elaboración de figuras de barro, costuras y bordados (ver Fig. 24) (Gómez, 2004; Turok, 1988).

La elaboración de bordados coloca a la mujer en el campo del bordado, donde el capital que se disputa tiene que ver con la creatividad, la originalidad de las formas y colores que se utilizan para crear su prenda, y con ello establecer una jerarquía social articulada a partir del capital heredado y el capital económico y político atribuidos en contraposición a la jerarquía propiamente cultural, según el capital de autoridad o de notoriedad intelectual que puedan tener algunas de las mujeres (Bourdieu, 2008, p.71).

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Figura. 24. Ejemplos de trabajo artesanal. Fotografía VML.

Si bien la producción de artesanías crea la posibilidad de obtener un recurso extra, la realidad muestra que el trabajo manual no se remunera suficientemente, pues, en muchas ocasiones, el cálculo de costos no toma en cuenta la parte de la preparación de la pieza de artesanía (Mejía, 2004). La paga que se recibe por una vasija de barro o un bordado, no cubre sus saberes ni la etapa en la que la mujer ideó y planeó su proyecto.

El mercado requiere que la forma de trabajo y los materiales empleados cumplan determinados requisitos, como también la acreditación por parte de los productores para ser reconocidos como artesanos tradicionales (Turok, s/f, p.14). Por ese motivo ha sido difícil otorgar la categoría de arte al trabajo que realizan mujeres indígenas de diversas zonas del territorio chiapaneco.

El mercado requiere que la forma de trabajo y los materiales empleados cumplan determinados requisitos, como también la acreditación por parte de los productores para ser reconocidos como artesanos tradicionales (Turok, s/f, p.14). Por ese motivo ha sido difícil otorgar la categoría de arte al trabajo que realizan mujeres indígenas de diversas zonas del territorio chiapaneco.

En gran medida el reconocimiento al arte maya se impone al trabajo que realizan las mujeres bordadoras, tejedoras o alfareras, debido a la minuciosidad de detalles que se encuentran en las imágenes de los vestigios arqueológicos. Sin embargo, es esta aparente debilidad, lo que se convierte al trabajo creativo de las mujeres tseltales, una fuente de conocimiento y reconocimiento a su forma de trabajar y crear piezas finamente elaboradas, pero con una concepción conceptual tan profunda que bien merece la pena analizar, como lo han hecho algunos de los estudios revisados, en los cuales se destaca el aspecto sociocultural y simbólico del maíz, la lengua y las técnicas de tejido y bordado para elaborar imágenes en el traje tradicional. La cosmovisión de las poblaciones indígenas da a conocer formas de interrelacionarse con el medio ambiente, que demandan espacios más justos que favorezcan y desarrollen la vida de estas comunidades; más allá del interés que se ha tenido por preservar su folklor y el turismo.

La imagen vista como un elemento estético lleno de simbolismo, expresado en figuras, colores y materiales utilizados para la confección de prendas bordadas, es importante profundizar en el proceso que origina cada uno de los signos. Pero, «las imágenes no sólo denotan estructuras, sino que ponen en funcionamiento el juego de las interpretaciones del sentido que en ellas vibra, del mundo poético que entrañan» (Lizarazo, 2006, p.262).

A través del gusto por crear imágenes es posible comprender la realidad histórica y las relaciones de fuerza entre el agente y su entorno. La técnica y los materiales que se utilizan para bordar son insuficientes para poder analizar los bordados, es necesario ubicar a la mujer dentro de un espacio social y simbólico, donde obtiene posiciones por medio de su habilidad para bordar y su capacidad para preservar la sabiduría ancestral; además debe aceptarse, el fuerte impacto económico y social del bordado dentro de las comunidades indígenas.

Conclusión

El trabajo de los mayas relacionado con la producción de imágenes se desarrolla como parte importante del progreso científico, artístico y arquitectónico, se desarrollan dentro de un ambiente geográfico que supieron integrar y expresar en la invención de técnicas de construcción donde introdujeron estilos artísticos refinados, que de alguna manera siguen presentes en actividades domésticas y ritos de los actuales pobladores. En la relación entre acciones, saberes y espacios (Bourdieu, 1995a, p.97) es donde se puede observar a la imagen como un recurso descriptor de posiciones, gustos y distinción en los mayas y los tseltales.

El trabajo de los mayas es una muestra de la relación entre el discurso oral con el visual. Cada uno de los detalles que pintaban o esculpían cumplía una función comunicativa, ya fuera para expresar el poder de los dioses, los gobernantes sobre el pueblo y el entorno o la habilidad de los artesanos para elaborar piezas de arte. De este modo, la riqueza visual de las imágenes mayas posibilitó conocer el proceso de pensamiento generado a través de la unión de la sabiduría y la habilidad técnica.

Los estudios revisados dan pauta para conocer la conexión que existe entre los pueblos indígenas que habitan Chiapas y su forma de producción de imágenes a través del conocimiento ancestral. Si bien, sobre el bordado de la zona tseltal del municipio de Chilón no hay mucho material para su análisis, el existente, sirve para conocer que los investigadores han partido de la cosmovisión maya para comprender la función que tiene la imagen en la construcción de la identidad indígena.

De alguna manera, los estudios revisados posibilitaron la observación del habitus como generador de disposiciones y prácticas en el campo de la producción de imágenes, que se mueven a través de intercambio simbólico y económico. Además, las imágenes de los vestigios arqueológicos mayas, sientan la base para el análisis sociocultural e iconográfico a desarrollar a lo largo de la investigación, con la base teórica de Pierre Bourdieu y Erving Panofsky que se explicará en el siguiente capítulo.



Capítulo Dos

TRENZAR.

Buscar el método
para hacer algo.

Ya jlehti c sbehlal ya'tel.



Introducción

En este capítulo se explica un aspecto de la propuesta de Pierre Bourdieu, habitus-campo-capital, y también el método iconológico de Erwin Panofsky, con la intención de conocer la forma de bordar, la organización de las mujeres y la conservación de saberes ancestrales. Estos elementos se analizan en las imágenes, la combinación de los colores con la intención de conocer la historia de la comunidad, el crecimiento sociocultural y el proceso de producción de la cooperativa jLuchiyej Nichimetic.

Con la intención de sentar las bases teórico metodológicas de la investigación en este capítulo se explican tres partes para comprender la relación entre la sociología y la iconología. El primer punto, presenta una breve reseña sobre los trabajos de Bourdieu y Panofsky con la intención de mostrar las bases donde fundamentan sus propuestas teóricas; de esa manera es posible definir los conceptos de habitus, campo, capital, preiconografía, iconografía e iconología, que al estudiarse conjuntamente dan la posibilidad de comprender el entorno de concepción y producción de una pieza de arte.

Como segundo momento, se dan a conocer el catálogo de imágenes, la entrevista y el registro de imágenes a través de la fotografía. Cada una de las herramientas sirvió para tomar contacto con las mujeres tseltales, así, se obtuvo la información sobre la práctica del bordado, la organización de la cooperativa y sobre todo, de la dinámica de la vida tseltal.

Por último, la tercera parte, explicar el registro e interpretación de las imágenes de los bordados y sobre todo, muestra un informe para compartir algunos de los datos recopilados en las visitas a las bordadoras en sus comunidades, en la convivencia con las mujeres artesanas y sobre todo, en el diálogo constante con las asesoras de la cooperativa.

Así, el trabajo interdisciplinar entre la teoría sociológica y la iconología posibilitan la descripción de elementos formales en los bordados. En el sentido y el gusto por bordar, se pueden encontrar una serie de relaciones entre las bordadoras, y también una jerarquía en el campo del bordado. La disputa está en conservar la memoria de los abuelos, combinar mejor los colores, crear nuevos diseños y en mostrar la comunidad de mayores opciones de producción de imágenes.

Habitus-campo-capital y preiconografía-iconografía-iconología son dos esquemas triádicos a partir de los cuales es posible comprender el sentido del bordado en la vida del pueblo tseltal. Además, favorecen la comprensión de los elementos simbólicos que se conservan en la producción de imágenes respecto a los mayas del período clásico. Ayudan también a percibir el sentido, la intención y el gusto por reproducir elementos de la naturaleza para mantener la armonía entre el cielo, la tierra y el inframundo.

Esta forma de trabajar con la imagen posibilita ahondar en el sentido de la actividad del bordado y comprender las cosmovisiones de dos comunidades a través del registro visual de acontecimientos históricos, ambientales y sociales. El bordado integra a la bordadora con su contexto, pero sobre todo, le asigna una posición dentro de la comunidad por hacer aprender a otras mujeres; en el bordado se conserva la sabiduría de los abuelos, y ofrece a la bordadora la oportunidad de una ganancia económica fuera de su hogar.

Las mujeres tseltales bordan como parte de sus actividades cotidianas. El tiempo de bordar se combina con el diálogo con otras mujeres, con el juego de los hijos y con la espera de los hombres que van a la milpa. En esta actividad se observan las relaciones de la mujer en la familia y la comunidad y para las

socias de la cooperativa, es también un momento para crear lazos con mujeres de otras comunidades. De esta manera se comprenden las condiciones sociales en la que se produce el bordado.

En un bordado, las mujeres expresan elementos de su vida religiosa y del contexto con la intención de que los conocimientos que les heredaron los antepasados se mantengan vivos. La función que tiene el bordado abarca entonces elementos de tipo estético que se vinculan con acontecimientos en la comunidad, con la transmisión de conocimientos y con los pasos necesarios para dominar la técnica.

El gusto por bordar, es un recurso que favorece el reconocimiento de acciones que la bordadora tiene que hacer para que su bordado sea aceptado como una pieza bien realizada. Si bien, en el bordado aparecen elementos de tipo simbólico, hay otros que le aportan valor al trabajo, como la creatividad, la habilidad y la cantidad de material que aporte a la cooperativa. Estos elementos posibilitan que la práctica del bordado sea apreciada por la forma más que por su función (Bourdieu, 1998). La imagen de un bordado se elabora a partir de la selección de figuras y colores que serán distribuidos en un lienzo donde se les asignará un lugar, un tamaño y una secuencia, todo esto, es la función. A su vez, la imagen del bordado posibilita conocer normas sociales, especificaciones técnicas y principios estéticos que forman parte de la cultura tseltal.

En el bordado de las mujeres tseltales también es posible observar cómo las mujeres han logrado construir un sistema de identidad por el tipo de figuras y la combinación de colores. Por otra parte, el reconocimiento que han logrado obtener por los productos que realizan con los bordados (bolsas, monederos, carteras, etc.). La combinación entre arte y artesanía es producto de la «sistematización de los principios de la legitimidad propiamente artística que acompañan a la construcción del campo artístico relativamente autónomo» (Bourdieu, 1998, p.27).

A través del bordado, las mujeres adquieren una serie de roles dentro de la cooperativa. Las relaciones que se entretienen para realizar la producción de bordados y de artesanías han generado en las mujeres la organización de sus funciones y tareas, para ello siguen el esquema de cargos y la toma de acuerdos. Toda actividad que se realice por las bordadoras o por agentes externos a la cooperativa debe someterse a los lineamientos y políticas de las cooperativistas.

La organización interna de la cooperativa además de tomar en cuenta la producción, tiene la finalidad de crear en las bordadoras espacios de capacitación, esto abona elementos al capital que cada una de las mujeres tiene y por medio de la posición que la bordadora ocupa en la cooperativa se reconoce su interés por participar y su habilidad para trabajar tanto de manera individual como colectiva.

La propuesta teórica y metodológica de habitus-campo-capital con preiconografía-iconografía-iconología aportan elementos clave para la compilación de información, su análisis e interpretación. Por eso, es importante comprender el sentido de cada uno de los conceptos, para poder enlazarlos constantemente y con ello explicar el vínculo de los mayas y los tseltales desde la forma en que se concibe una imagen, para poder comprender cómo en la percepción y apreciación se descubren muchos esquemas interiorizados en la persona pero exteriorizados en las figuras y los colores (Bourdieu, 1987, p.26).

El habitus de las mujeres, el campo del bordado y el capital simbólico, principalmente hicieron posible comprender que el proceso de elaboración de un bordado se puede interpretar como los pasos necesarios para elaborar una obra de arte, donde la expresión de un mensaje determinado puede ser interpretado por la forma en que los elementos gráficos se disponen dentro de un lienzo y de esa manera, es posible reconocer valores simbólicos que con palabras no se expresarían de la misma manera.

Interés y gusto por la imagen

El interés y el gusto se vuelven elementos imprescindibles en el análisis de la producción gráfica de los pueblos maya y tseltal. La propuesta de Bourdieu invita a ver en estos aspectos algunos puntos que pueden lograr comprender el comportamiento de los agentes dentro de una dinámica social muy particular. Las ganas de querer hacer imágenes, el tiempo para hacerlas, el sentarse a registrar la vida de la comunidad son parte del habitus de una comunidad. Las relaciones, los espacios de juego y las posiciones son también aspectos importantes a observar. De tal forma que se llegan a reconocer aquellos recursos que generan un poder económico, social y simbólico dentro de la cooperativa, como de las comunidades y sobre todo, dentro del territorio tseltal.

Las imágenes en esta investigación, no interesan como expresión artística, sino porque a través de ellas se busca llegar al reconocimiento de las costumbres y de la acumulación de saberes que dan pautas para la creación de redes de relaciones, o posiciones dentro de un espacio, así como para la identificación de prácticas concretas, arraigos, mercados y posibles luchas dentro de la actividad del bordado.

El marco teórico metodológico ayuda a indicar la ruta para observar, analizar y cuestionar el conocimiento, a partir de la construcción y desconstrucción del objeto de estudio. La presente investigación se desarrolla bajo una serie de conceptos que sirven como guías que favorecen el diálogo entre los datos empíricos y los teóricos logrando así, un ejercicio de constante reflexividad, pero, sobre todo, de interdisciplinariedad, pues se aprende a explicar los fenómenos sociales a partir de los diferentes factores que generan, tal como sucede con las imágenes, «nunca van solas, pues forman parte de un contexto histórico y cultural» (Galí en Aguayo y Roca, 2005, p.79).

Pierre Bourdieu y Erwin Panofsky

La propuesta teórica que fundamenta la presente investigación retoma a dos autores que realizaron análisis socioculturales a través de la comprensión del arte, tanto en la realización de una obra, como en los aspectos simbólicos que la componen. El estudio de las formas los llevó a la interpretación de actitudes de los agentes encargados de elaborar imágenes, como de las personas que reciben el mensaje de las piezas de arte.

Pierre Bourdieu (1930-2002), fue un pensador y sociólogo francés que realizó investigaciones en la sociología de la cultura, la educación y sobre el lenguaje como elemento socializador. Sus aportaciones son de gran relevancia tanto en teoría social como en sociología empírica, especialmente en la sociología de la cultura, de la educación y de los estilos de vida (ver Fig. 25).



Figura. 25. Pierre Bourdieu.

Para Bourdieu una pieza clave en los estudios sociológicos está en la historicidad, es decir en saber percibir y ubicar los elementos de pasado que se mantienen a través de la reproducción, apropiación, desplazamientos y transformaciones tanto en las prácticas como en las interacciones de la vida cotidiana de los agentes (Giménez, s/f).

Bourdieu utilizó el término “constructivismo estructuralista” como una forma de expresar las prácticas centradas en las nociones de capital, interés, inversión y estrategia y con ello, poder realizar estudios cuya característica fundamental fuese la visión integral de la vida.

Gilberto Giménez explica que la propuesta de Bourdieu responde a la necesidad de comprender ¿cuál es el principio que rige la lógica de las prácticas sociales?, ¿qué es lo que explica la unidad, la regularidad y la homogeneidad de los grupos sociales?, ¿cómo se reproducen las formas de la existencia colectiva en las diversas formaciones sociales? Cuya respuesta encuentra en la explicación de habitus y prácticas. (Giménez, s/f, p.4). «El habitus como sistema de disposiciones en vista de la práctica, constituye el fundamento objetivo de conductas regulares y, por lo mismo, de la regularidad de las conductas. Y podemos prever las prácticas [...] precisamente porque el habitus es aquello que hace que los agentes dotados del mismo se comporten de cierta manera en ciertas circunstancias» (Bourdieu, 1987b: 40).

Bourdieu utiliza dos términos “disposición” y “esquema”. El primer término es una herencia de la filosofía moral, el segundo hace referencia al sistema simbólico. Los términos utilizados son clave para la interpretación de proyectos visuales, tanto disposición y esquema hacen alusión a la forma de colocar figuras dentro de un lienzo o sustrato, siguiendo un concepto clave que regula el sentido del mensaje y su expresión. La relación entre lo interiorizado (concepto) y lo expresado (figuras) sirven como elementos de interpretación de pensamientos, percepciones y acciones características de una cultura.

Tanto disposición como esquema definen el concepto de habitus, por medio del cual Bourdieu explica: eidos (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), ethos (disposiciones morales), hexis (registro de posturas y gestos) y aisthesis (gusto, disposición estética). Esto quiere decir que el concepto engloba de modo indiferenciado tanto el plano cognoscitivo, como el axiológico y el práctico, con lo cual se está cuestionando las distinciones filosóficas intelectualistas entre categorías lógicas y valores éticos, por un lado, y entre cuerpo e intelecto por otro.

Además, observa las redes de relaciones donde se muestra la contienda entre grupos, o en el espacio de los estilos de vida como una dimensión escondida pero fundamental de las luchas de clase. Porque imponer el propio arte de vivir es imponer al mismo tiempo principios de una visión del mundo que da legitimidad a la desigualdad. Al hacer que las divisiones del espacio social parezcan tener raíz en las inclinaciones de los individuos más que en la distribución subyacente de capital (Jiménez, 2005).

Bourdieu expresó que a través del campo artístico es posible observar «mundos paradójicos capaces de inspirar o de imponer los intereses más desinteresados, el principio de la obra de arte en lo que tiene de histórico pero también de transhistórico, es tratar esa obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo que también es síntoma» (Bourdieu, 1995b, p.15). Es decir, la observación y análisis de la configuración sociocultural de la obra de arte, como del contexto donde se crea, posibilita la comprensión de las relaciones que los agentes construyen a través de signos. El interés por crear va más allá de evidenciar la creatividad personal, sino que, crea una forma de intercambios simbólicos, religiosos y políticos de quienes interpretan la forma de vida de una comunidad y la dan a conocer a través de la imagen.

Es precisamente donde Bourdieu une su pensamiento al de Erwin Panofsky, en el sentido de querer comprender la configuración de una comunidad a través de su actividad artística. Para reconocer las estructuras sociales, las posiciones de los agentes y el intercambio simbólico que se produce a través del trabajo creativo.

Para la construcción de los conceptos habitus-campo-capital, Bourdieu retomó la terminología panofskiana, sobre “la fuerza formadora de hábitos” como principio de estructuración (Pinto, 2002, Giménez, s/f); «la teoría iconológica⁵ extraía sus principios de interpretación de la opus operatum, de la obra de arte acabada en lugar de dedicarse a la obra en trance de hacerse y al modus operandi» (Bourdieu, 2003, p.72); en ese sentido, la iconología dentro de la clase de objetos elaborados, definidos por oposición de los objetos naturales, la clase de los objetos artísticos se definirá por el hecho de que requiere ser percibida según una intención propiamente estética, es

5 Bourdieu describe dentro del campo científico la forma en que los agentes actúan de acuerdo con sus intenciones conscientes y calculadas, de acuerdo con unos métodos y unos programas conscientemente elaborados como una visión escolástica cuyo origen está en la visión logicista al igual que la teoría iconológica (Bourdieu, 2003, p.p.72-73).

decir, percibida en su forma más que en su función (Bourdieu, 1998, p.27). Así, la iconología ve la imagen como expresión y comunicación, recurre a sus propias normas y códigos de interpretación, y se convierte en una herramienta para describir espacio, tiempo, origen y evolución de ella misma.



Figura. 26. Erwing Panofsky.

Erwin Panofsky (1892–1968), fue un historiador y crítico de arte alemán que estudió las relaciones existentes entre una imagen y su significado. Consideraba que el contenido y la forma de la obra de arte no podían separarse entre sí, por lo que era muy importante analizar todos los elementos encontrados en las mismas. Siguiendo esta filosofía, para comprender las obras de arte sería necesario sumergirse dentro del contexto histórico, social y cultural en que fue producida la obra. Se puede considerar que, además de los estudios historiográficos pertinentes, también la investigación jugaría un papel importante en esta labor de comprensión y, aunque de forma más controlada, la intuición, siendo ambas producto de la misma experiencia (ver Fig. 26).

El trabajo de Panofsky está fundamentado en la hermenéutica, de ahí la importancia que da a la interpretación histórica o a la historicidad de la interpretación, con lo cual configura el recurso principal del análisis iconológico. De manera concreta, el método iconológico de Panofsky expresa la importancia de conocer las fuentes que producen una imagen, el contexto social, la posición de los creadores y el dominio sobre la técnica. Además sugiere la consulta de documentos visuales y lingüísticos que favorezcan la interpretación.

Diego Lizarazo Arias menciona que Panofsky se ocupa de la descripción como la forma de estudio más elemental de una obra plástica, negándose a aceptar la distinción tradicional entre descripción formal y descripción objetiva.

La razón radica en que toda descripción es una interpretación que se funda en razones más sutiles que la pura verificación. Toda descripción estructura entonces diversos niveles de sentido: un estrato primario donde se explica la descripción fenoménica; un estrato secundario que define el significado y apunta la forma

estilo en que se transmite; un tercer estrato que se refiere a la relación entre los datos figurados y el sistema cultural; y por último, un cuarto estrato constituido por la descripción del significado de la obra como documento, el “sentido esencial”. Estos planteamientos se recogen en un método interpretativo capaz de cubrir la significación de cualquier obra plástica. (Lizarazo, 2006, p.p.259-260).

En una imagen es posible observar la reestructuración simbólica del espacio, y vincularlo con emociones, actitudes e impresiones; con esto, Panofsky expresa la importancia de la significación fáctica, es decir, «identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos» (Panofsky, 2000, p.45). Allí es donde Panofsky relaciona las estructuras y esquemas de interpretación culturalmente asignados y que el observador es capaz de utilizar debido a su familiaridad con los objetos representados, con las actitudes y expresiones plasmadas.

Los elementos de una imagen son manifestaciones de principios subyacentes, de estructuras vastas que se articulan de forma concreta, donde los objetos representados adquieren estatuto de valores simbólicos. La detección y explicación de los símbolos posibilitan la comprensión del sentido estético y de su intención por comunicar algo. Los símbolos, desde la mirada semiótica, representan el entorno de la vida social que los produce. «El estatuto semiótico de la fuerza ausente que se materializa en la obra visual concreta está lejos de hallarse consensuado. Pero en todo caso podría decirse que la semiología supone un sistema que asedia y hace posible el texto» (Lizarazo, 2006, p.283).

Desde un punto de vista epistemológico, la iconología asume la existencia de «una parte de la realidad humana que está más allá del mundo material, fáctico y demostrable empíricamente, una realidad que es esencialmente simbólica y requiere de un trabajo de interpretación para ser comprendida» (Gómez, 2003, p.6).

Teoría sociológica de Bourdieu y método iconológico de Panofsky

La riqueza de la propuesta teórica de Bourdieu posibilita analizar diversos campos de la actividad humana, y se convierte así en un eje importante para la interpretación de la realidad, puesto que, habitus-campo-capital son una fórmula generadora del sentido práctico. De una manera concreta, el habitus depende de las relaciones de un individuo o de un grupo con el capital económico y el capital cultural, es por lo tanto para Bourdieu, la lógica de la práctica se halla en la relación entre la estructura y el agente, y es en todo caso una relación dialéctica. El autor resume esa relación en la siguiente fórmula que explica la práctica social: {(habitus) (capital)} + campo = práctica} (Bourdieu, 1998, p.99). De esta manera propone una diferenciación de los habitus en función de la clase social,

encontrándose en cada diferenciación una multiplicidad de matices al modelo general⁶. Él mismo propone una diferenciación de clases atendiendo no únicamente a las propiedades o a las relaciones de producción, sino a la manera como estas propiedades en relación conforman un habitus de clase determinado, y cómo éste se sostiene con las prácticas de las que es producto y productor.

En la explicación que Bourdieu hace sobre habitus-campo-capital, utiliza como ejemplo una ecuación con la finalidad de mostrar «la “relación entre”, porque ni el habitus ni el campo tienen la capacidad unilateral de determinar la acción social. Se requiere la conciencia de disposición y posición, la correspondencia (o disyunción) entre estructuras mentales y estructuras sociales para generar la práctica» (Jiménez, 2005, p.65). Para explicar cualquier fenómeno social, se puede tomar en cuenta la cultura, la estructura social, los principios políticos y la economía del agente para comprender el universo social dentro del cual desarrolla su vida, así como las formas en las que se comporta o relaciona consigo mismo y con la comunidad.

Habitus-campo-capital posibilitan dar una explicación sobre el sentido que tiene elaborar una imagen en un contexto y tiempo determinado y la iconología favorece su interpretación desde la relación entre formas, colores, materiales y significados que la componen (Sebastián, 1996). El método iconológico, por tanto, desarrolla en un principio la descripción de las formas plásticas y posteriormente su interpretación, por esta razón es un instrumento que posibilita la comprensión del habitus, del campo y del capital en la actividad del bordado. Sobre todo, porque interpreta al agente y a la cultura a través de una imagen.

El universo iconográfico de una cultura es un terreno fértil para comprender las inclinaciones, los intereses y las motivaciones de un pueblo. Panofsky ha señalado que «a través de las imágenes es posible conocer principios subyacentes que exponen la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica» (Panofsky, 1970, p.49). Para Panofsky el universo del significado pictórico abarca un abanico que va desde «la identificación del tema de la representación hasta las huellas y preocupaciones que en ella dejan la cultura y la mentalidad del mundo en que ha sido producida» (Lizarazo, 2006, p.258).

6 Con todas las precauciones necesarias, esta fórmula puede servir como una manera sencilla de presentar y sintetizar esa relación entre los principales conceptos que entran en juego en la teoría de la práctica del sociólogo francés. Sobre todo, porque en ella aparece perfectamente visible la relación entre esos «modos de existencia de lo social, el habitus, y el campo, la historia hecha cuerpo y la historia hecha cosa», cuya construcción posibilita, según Bourdieu, romper decisivamente con la visión ordinaria del mundo social que lo presenta como una relación ingenua entre el individuo y la sociedad, atendiendo a la vez a las «dos series causales parcialmente independientes que son de una parte las condiciones sociales de producción de los protagonistas, o, más precisamente, de sus disposiciones duraderas, y de otra parte la lógica específica de cada uno de los campos de competencia en los que entran en juego esas disposiciones, campo artístico, campo político o campo intelectual, sin olvidar, por supuesto, las coacciones coyunturales o estructurales, que pesan sobre esos espacios relativamente autónomos» (Bourdieu, 1998, p.99; Velasco, 1998, p.p.33-36).

Las imágenes pueden no tener un sentido figurado, o bien pueden ser de tipo simbólico, que incluyen una variedad de atributos y signos que posibilitan su descripción. Así, la relación entre habitus-campo-capital con preiconografía-iconografía-iconología favorece la comprensión del sentido del gusto por articular técnicas, métodos y modos de pensamiento que se encuentran en la imagen. Así los conceptos habitus, campo y capital se integran a la interpretación de las figuras de los bordados de las mujeres tseltales, a partir de lo que las mujeres bordadoras expresan de su propio trabajo. Al conocer el sentido fenoménico de la imagen, la interpretación de su significado iconográfico y la penetración de su contenido esencial como expresión de valores es posible comprender el sentido sociocultural que tiene dedicarse al trabajo creativo (Sebastián, 1996 y González, 1998).

Mediante habitus, campo y capital se puede comprender mejor la forma de bordar, la organización de la comunidad tseltal y de la cooperativa, y el reconocimiento otorgado a las mujeres por contar con un espacio de trabajo fuera del hogar. De esa manera es posible observar la tradición del bordado –preiconografía-, el proceso de elaboración que abarca la selección de la figura, los colores, su tamaño –iconografía-, y sobre todo, el mensaje de cada bordado –iconología-.

Cada categoría posibilita expresar la importancia de observar la imagen de los bordados como «elementos simbólicos, descriptores de las condiciones sociales de su producción» (Bourdieu, 2000, p.p.65-73 y Bourdieu, 1998, p.99).

Además, la propuesta teórica de Pierre Bourdieu hace posible entretener elementos históricos que se mantienen en un espacio cargado de intereses, luchas y valores simbólicos. En este sentido habitus, campo y capital, ofrecen a este proyecto la posibilidad de escudriñar, de manera muy profunda las relaciones, los intereses y los saberes que hay en la actividad del bordado como en la elaboración de estelas y códices en la cultura maya. Y por tanto, la iconología propone un ejercicio de descripción, identificación y clasificación de imágenes, con la intención de que se conozca su origen y evolución. Para ello, parte de quienes elaboran la imagen, o bien, de aquellos que disponen qué imagen representar y cómo hacerlo; la iconología también puede entender cómo el repertorio visual que describe el significado histórico, filosófico y social de la imagen, a fin de hacer un análisis e interpretación más profundos, explica por qué en las imágenes de un contexto determinado, no puede separarse la forma y su contenido; así, la imagen no se estudia como algo estético, sino como un hecho histórico.

Habitus

El habitus, hace referencia a «algo histórico, ligado a la historia individual y que se inscribe en un modo de pensamiento genético, por oposición a los modos de pensamiento esencialistas» (Velasco, 1998, p.36). El habitus alude a un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación

y acción. Se trata de un sistema de esquemas interiorizados que posibilitan engendrar todos los pensamientos, percepciones y acciones característicos de una cultura. El habitus como disposición estratégica designa una manera de ser, una propensión o una inclinación. «No es el destino, como se le interpreta a veces. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas y, por lo mismo, es afectado también por ellas. Es duradera, pero no inmutable» (Bourdieu, 1995a, p.92). Velasco explica que el habitus, es «algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo, en forma de disposiciones permanentes» (Velasco, 2000, p.33).

El habitus es lo que hace que las conductas engendradas por él, no tengan la hermosa regularidad de las conductas deducidas de un principio legislativo: el habitus tiene parte ligada con lo impreciso y lo vago. Espontaneidad que se afirma en la confrontación improvisada con situaciones sin cesar renovadas, obedece a una lógica práctica, la de lo impreciso, del más o menos, que define la relación ordinaria con el mundo.

Al referirse a la génesis del habitus, Bourdieu habla frecuentemente de “incorporación de las estructuras objetivas”, es decir, el sistema de regularidades y de probabilidades objetivas asociadas a una posición en el espacio social. Por eso Bourdieu considera que «las estructuras sociales de hoy no son más que las estructuras simbólicas de ayer producidas por la lucha de clases, que es también una lucha por las clasificaciones sociales» (Giménez, s/f, p.12).

El habitus designa el sistema de disposiciones durables y transformables mediante las cuales se perciben, juzgan y actúa en un lugar históricamente situado. El habitus se constituye de esquemas inconscientes adquiridos mediante la exposición prolongada a condiciones y condicionantes sociales específicos. Esto significa que entre dos agentes existen experiencias similares, aunque cada uno tenga una variante individual de nacionalidad, clase, género, etc. (Jiménez, 2005, p.62).

En el sistema conceptual de Bourdieu, el habitus es una herramienta para salir del dualismo y para obtener respuestas mayormente integrales acerca de la realidad social. De ahí que mediante esta herramienta se pueda dar cuenta de la unidad, la regularidad y la homogeneidad de los grupos sociales, así como, los principios que rige la lógica de las prácticas sociales. Así, el habitus se construye en el origen de las prácticas culturales, y su eficacia se percibe cuando elementos que parecen ser muy diferentes hacen coincidir sus diferencias. Por lo tanto, el habitus es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas.

Otra forma de observar el habitus es a través de reglas y regularidades que determinan el comportamiento, y que existen como instancias eficientes, capaces de orientar la práctica, porque

son percibidas por agentes dotados de habitus que les posibilita percibir las y apreciarlas y a la vez capaces de ponerlas en práctica (Bourdieu, 2003, p.78). Esto es posible puesto que el habitus es un principio generador, esquema práctico y matriz reguladora de las percepciones.

Por otra parte, el habitus posibilita el conocimiento de la estructura a través de la capacidad de entender el estado de las posiciones y de las tomas de posición, pero también el futuro, la evolución probable de las posiciones y de las tomas de posición (Bourdieu, 2003, p.110). En este sentido, el habitus dinamiza al agente, en el sentido que lo hace desplazarse a través de intereses concretos, donde por medio del reconocimiento de habilidades muy particulares puede colocarse en distintas posiciones que lo llevan a darse cuenta de una serie de conocimientos incorporados de la propia historia.

El habitus posibilita observar de manera particular, para este proyecto, cómo los agentes actúan de acuerdo a unas intenciones conscientes y calculadas, de acuerdo con unos métodos y unos programas conscientemente elaborados (Bourdieu, 2003, p.72). Si bien hace referencia al ámbito científico, esta idea puede servir de eje para determinar las formas de comportamiento que tienen los agentes, es decir, la forma en que utilizan sus conocimientos y habilidades, a partir de intereses muy concretos.

El habitus de bordadora es la forma como se concibe el bordado, es decir, la relación entre la persona y el entorno, el diálogo con el corazón, la oración, la palabra de los antepasados, el interés y el gusto por bordar, deja ver cómo los esquemas adquiridos funcionan en la percepción y apreciación (Bourdieu, 1987, p.26).

El habitus de bordadora se expresa en las formas de comportarse, dialogar, y en la toma de decisiones, y con la armonía entre las actividades de la vida cotidiana y el espacio que la persona busca para estar consigo misma. Tiene que ver con la forma de observar la naturaleza y abstraerla y con la manera de conservar la identidad étnica. También el habitus tiene que ver con la forma en que las personas se relacionan con su entorno físico, las relaciones familiares, las expresiones afectivas, las condiciones materiales (estructuras estructuradas), y por otra parte, la manera de organizarse, el modo en que van modificando su entorno, apropiándose de sus recursos con los cuales orientan sus prácticas cotidianas y de vida comunitaria (estructuras estructurantes) (Bourdieu, 1987, p.134). En este sentido, el habitus posibilita entender y explicar la constancia de las disposiciones, gustos y preferencias, y también posibilita construir y aprehender de manera unitaria dimensiones de la práctica (Bourdieu, 1995a, p.91).

Por lo tanto, el habitus podrá observarse en la propia tarea de bordar, que es una actividad que se transmite de generación en generación, donde las personas han memorizado puntadas,

combinaciones y figuras, tanto para la elaboración del traje tradicional como para otro tipo de productos, es la forma en que las mujeres han aprendido la tarea de bordar y ese aprendizaje se relaciona con la dinámica familiar y comunitaria. El habitus es la forma en que la comunidad ve la actividad del bordado, y la actividad del bordado es el campo donde se desarrollan las relaciones entre las bordadoras.

Campo

Existe una clara relación dialéctica entre habitus y campo, en el sentido de que el uno no puede funcionar sino en relación con el otro. Bourdieu especifica de este modo el doble movimiento constructivista de interiorización de la exterioridad y de exteriorización de la interioridad. Por tanto, el habitus sería el resultado de la incorporación de las estructuras sociales mediante la “interiorización de la exterioridad”, mientras que el campo sería el producto de la “exteriorización de la interioridad”, es decir, materializaciones institucionales de un sistema de habitus efectuadas en una fase precedente del proceso histórico-social.

La noción de campo, ayuda a tener la precaución de no concebir el mundo social o el objeto de estudio como algo realista o sustancialista, sino pensarlo en términos relacionales. En las sociedades modernas caracterizadas por un alto grado de diferenciación y complejidad, el espacio social se torna multidimensional y se presenta como un conjunto de campos relativamente autónomos, aunque articulados entre sí: campo económico, campo político, campo religioso, campo intelectual, etc. Un campo, por lo tanto, es una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios.

El campo está integrado por un conjunto de relaciones históricas objetivas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o de capital). «El campo se constituye por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación» (Bourdieu, 1990, p.19).

Un campo es un espacio estructurado de posiciones que imponen sus determinaciones sobre aquellos que ingresaran a él. El campo también puede entenderse como una lucha mediante la cual los agentes y las instituciones buscan preservar o distribuir el capital existente. Es un campo de batalla donde se disputa las bases de la identidad y de la jerarquía (Jiménez, 2005, p.67).

Para comprender mejor el campo, se puede explicar el concepto de espacio social. Bourdieu menciona que un espacio social es un sistema de posiciones sociales que se definen las unas en relación a las otras. Donde, el valor de una posición se mide por la distancia social que la separa de otras posiciones, ya sean superiores o inferiores, y con esto se determina, que un espacio

social es un sistema de diferencias sociales jerarquizadas en función a un sistema de legitimidades socialmente establecidas y reconocidas en un lugar y momento determinado. En el espacio social las prácticas de los agentes se ajustan espontáneamente a las distancias sociales establecidas entre posiciones (Giménez, s/f).

Entonces, el campo se comprende como «una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones diferenciadas socialmente definidas y en gran medida independientes de la existencia física de los agentes que las ocupan» (Bourdieu, 1992, p.72). Entonces, en la cooperativa, las mujeres ocupan la posición de bordadoras, artesanas, asesoras, animadoras, etc., pero aún cuando el lugar no lo ocupe una persona, el puesto no desaparece y queda disponible para ocuparse siguiendo las normas establecidas por todas las cooperativistas.

Bourdieu recurre a la metáfora del juego para dar una primera imagen de lo que entiende por campo. El juego remite al desarrollo mismo de una partida y a la manera de jugar. Hay juego porque las reglas abren un espacio de juego como sistema de alternativas a la vez limitado y abierto, regido por la “lógica inmanente” del juego en cuestión. El conocimiento de esta “lógica inmanente” fundamenta el arte de jugar. «Supone una invención permanente, indispensable para adaptarse a situaciones indefinidamente variadas, nunca perfectamente idénticas. Lo que no asegura la obediencia mecánica a la regla explícita, codificada (cuando existe)» (Bourdieu, 1987, p.70). La actividad del bordado posibilita hacer una infinidad de jugadas adaptadas a la infinidad de situaciones posibles que ninguna regla, por compleja que sea, podría prever. Lo que aquí se afirma, bajo la metáfora del juego, es el poder de invención y de improvisación del habitus de cara al “espacio de los posibles”.

El juego implica afrontar en cada jugada, las probabilidades abiertas por la situación del juego en un momento determinado. Es decir, la “habilidad de jugar” se actualiza en las diferentes “situaciones de juego” que restringen el espacio de las alternativas posibles a las alternativas probables en el momento considerado. Es aquí donde interviene la “disposición estratégica” propiamente dicha, es decir: el arte de estimar y de aprovechar las oportunidades, de ver el futuro en la configuración del presente, se trata de la aptitud para anticipar el porvenir mediante una especie de inducción práctica e incluso para apostar lo posible contra lo probable mediante un riesgo calculado.

El campo, es la práctica del bordado y las jerarquías entre aprendices, bordadoras expertas, cooperativistas, no-cooperativistas, otras comunidades indígenas, otras cooperativa, la venta. Las relaciones construidas a partir de las posiciones ocupadas dentro y fuera de la cooperativa (Bourdieu, 1995a).

Sobre el concepto de campo se construye el sentido común, en un lugar común, dentro de un sistema, es decir, la actividad del bordado no puede verse en lo individual, porque se trata de una actividad común entre las mujeres tseltales. Sin embargo, no en todas las comunidades se

congregan las mujeres en un espacio que les permite relacionarse con otras mujeres, con otras comunidades y con otros mercados; esto Bourdieu explica que el campo es «donde se construyen los sentidos comunes, los lugares comunes, los sistemas de tópicos irreductibles los unos a los otros» (Bourdieu, 1987, p.32).

Para poder participar en un campo son necesarios «recursos y poderes efectivamente utilizables (capital económico, capital cultural y capital social, entre otros)» (Bourdieu, 1998, p.113); es decir, saber hacer figuras y combinar colores, poder salir de la comunidad; hablar español y tseltal, leer y escribir; son capitales que las mujeres poseen y con los cuales participan dentro de la cooperativa.

En el proyecto, la noción de campo se utilizó para conocer el campo del bordado en una región tseltal concreta, a partir de: las mujeres que saben bordar; la agrupación de mujeres en la cooperativa; la distribución de tareas a partir de cargos; la relación con otras cooperativas y comunidades indígenas; la comercialización de piezas confeccionadas con los bordados. Todos estos elementos posibilitan la comprensión de «la estructura de relaciones objetivas... en la medida en que la visión relacional o estructural que introduce se asocia a una filosofía disposicionalista de la acción» (Bourdieu, 2003, p.64). Por otra parte, la noción de campo posibilita observar «un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y clases» (Bourdieu, 1990, p.16). Así, el conocimiento como experiencia de habitus hace viable que el agente se relacione con otros agentes que comparten su mismo conocimiento; sin embargo, existe la disputa por conservar o mejorar su posición dentro del campo.

La práctica del bordado supone una serie de posiciones según los capitales de quienes ejercen la actividad, la posición social, los bienes materiales, los conocimientos y la valoración de la comunidad. Así, el campo del bordado, muestra la relación entre producción de artículos, comercio, espacio laboral y la relación dentro de la familia, una serie de relaciones que marcan formas de jugar, es decir, de actuar según el momento y la situación requerida.

La cooperativa, la familia, la sección, el almacén y el mercado serían los diferentes juegos que las mujeres necesitan establecer para desarrollar la actividad del bordado. El poder que se desarrolla en cada uno de ellos establece objetivos específicos para cada una de las bordadoras. También relaciones y posiciones; es decir, no es lo mismo ser cooperativista, bordadora o costurera, presidenta, secretaria o vocal. Por otra parte, la misma condición del estado civil de las bordadoras juega un papel muy particular. En este sentido, se pueden observar relaciones de dominación, subordinación, complementariedad y antagonismo.

El punto de partida es el análisis de las “posiciones”, es decir, «el estado de las fuerzas sociales en un campo determinado en un momento concreto; sólo después es posible y complementario el

análisis de la “toma de posiciones”, es decir, de los habitus de los agentes, grupos e instituciones» (Velasco, 2000, p.84). Las mujeres cooperativistas participan como socias, algunas son presidentas, secretarías o tesoreras. Por lo tanto, para conocer espacios, conocimientos, agentes, situaciones y recursos, es necesario no perder de vista la historia para facilitar la aprehensión del espacio de las posiciones y de las tomas de posición. Y de esa manera «acentuar las diferencias y los conflictos o, por el contrario, de privilegiar los puntos comunes, de integrar en una intención práctica de acumulación» (Bourdieu, 2003, p.21).

En relación al campo del bordado pueden considerarse como punto de partida las relaciones empíricas dentro de la cooperativa; es decir, las formas de relación entre las socias, la comunidad y el mercado; en este sentido, el campo es el espacio donde se establecen relaciones entre agentes, territorio, la cooperativa y la actividad de bordar y también el intercambio que tienen con clientes y con otros espacios similares. También el campo se da en la organización interna de la cooperativa al establecerse relaciones entre las socias, su comunidad, la familia. El campo, son los aspectos que se relacionan con la economía, la política, la cultura, lo religioso y los lineamientos a seguir dentro de la organización.

Otro aspecto importante es el ámbito comercial y contable, donde se ven los costos, producción, distribución, y relaciones con quienes ayudan a vender el producto: organizaciones civiles, escuelas y personas concretas; su relación con otras cooperativas a las que les maquilan algún producto (empaques para café). De esta manera, lo comercial está relacionado con lo laboral que define en gran medida la jornada de trabajo, prestaciones, sueldos, todo esto dentro del campo económico. A pesar de la importancia que tiene el aspecto económico y financiero de la cooperativa, no se profundiza en esta investigación porque no es el campo del mercado del bordado el interés de esta investigación.

Capital

Se da el nombre de capital a los recursos puestos en juego en los diferentes campos. Recursos de naturaleza económica, entre los que el dinero ocupa un lugar preeminente por su papel de equivalente universal. Recursos de naturaleza cultural, entre los cuales los diplomas escolares y universitarios han cobrado una importancia creciente. Recursos sociales consistentes en la capacidad de movilizar en provecho propio redes de relaciones sociales más o menos extensas, derivadas de la pertenencia a diferentes grupos o “clientelas”. Estos tres grandes tipos de recursos no sólo constituyen los “intereses en juego” dentro de determinados campos, sino también las condiciones para “entrar en el juego” y hacer jugadas rentables dentro de un campo, de modo que se acrecienten los recursos inicialmente comprometidos. Lo que implica todo un trabajo de valorización de los recursos invertidos para obtener beneficios. «El campo se considera también

como un mercado donde tiene curso y se negocia un capital específico» (Giménez, 1997a, p.p.15-17). La antigüedad en la cooperativa, el reconocimiento de la mejor producción de bordados -por el tipo de figura, la combinación de color, la cantidad-, la constancia en asambleas, la armonía entre cooperativistas, son algunos de los capitales que se observan en la cooperativa. Así, la noción de capital posibilita observar acciones simbólicas que los agentes realizan para «hacer reconocer sus ficciones, sirviéndose de estrategias de influencia y poder para promover su propia grandeza» (Bourdieu, 2003, p.56).

Al capital cultural habría que denominar en realidad capital informacional -para conferir a esta noción una completa generalidad- y existe bajo tres estados, es decir, estado incorporado, objetivado e institucionalizado. Este tipo de capital lo poseen las mujeres que participan en proyectos distintos al de la cooperativa, en aquellas que son reconocidas por su sabiduría, otras, por tener la capacidad de animar el corazón (pues para los tseltales tener el corazón en casa es un signo para mantener la armonía en la comunidad).

El capital social, es la suma de los recursos, actuales o potenciales, correspondientes a un individuo o grupo, en virtud de que éstos «poseen una red duradera de relaciones, conocimientos y reconocimientos mutuos más o menos institucionalizados, esto es, la suma de los capitales y poderes que semejante red posibilita movilizar» (Bourdieu, 1995a, p.82). El reconocimiento por conservar la memoria de los antepasados, la distinción entre otras comunidades tseltales por los diseños (capital cultural), la admiración de otras comunidades indígenas, por mantener un espacio de trabajo por largo tiempo (capital económico), pueden ser algunos ejemplos de redes de relaciones dentro del campo del bordado.

Bourdieu habla de capital simbólico, cuando ciertas propiedades impalpables, inefables y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente. Tales propiedades suelen llamarse, por ejemplo, autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, honorabilidad, talento, don, gusto, inteligencia, etc. Por lo tanto, el capital simbólico, «es la modalidad adoptada por una u otra de dichas especies [económico, cultural y social] cuando es captada a través de las categorías de percepción que reconocen su lógica específica o, que desconocen el carácter arbitrario de su posesión y acumulación» (Bourdieu, 1995a, p.81-82). Según Bourdieu, el capital simbólico así entendido «es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les posibilitan conocerla (distinguir la) y reconocerla, conferirle algún valor» (Bourdieu, 1997c, p.108). En efecto, lejos de ser naturales o inherentes a la persona misma, tales propiedades sólo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por los demás. Pues el capital simbólico «no es sino el capital, de cualquier especie, cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando

es reconocido como natural» (Velasco, 2000, p.57). El capital simbólico también se observa en la evolución histórica del bordado, en las figuras que hablan de la milpa, el cafetal, la oración, la fiesta y de la cosmovisión tseltal y en el interés por conservar la memoria de sus antepasados.

Por último, el capital acumulado de modo específico en un determinado campo se distribuye ordinariamente de modo desigual entre los agentes según la posición ocupada. En efecto, lo que se observa en la realidad es una estructura de distribución del capital específico más o menos dispersa o concentrada según la historia del campo considerado y, de acuerdo a las luchas por la apropiación del capital. A partir de aquí puede entenderse la relación entre capital y poder. La relación de fuerzas resultante de la desigual distribución del capital en cuestión es lo que define las posiciones dominantes y dominadas dentro de un campo y, por lo tanto, la capacidad de ejercer un poder y una influencia sobre otros. El hecho de disponer personalmente de bienes económicos y culturales es fuente de poder con respecto a los que los poseen en menor medida o simplemente carecen de ellos. Aunque claramente distintas, las especies de capital están estrechamente vinculadas entre sí, y bajo ciertas condiciones, pueden transformarse unas en otras. El capital acumulado en el campo del bordado, tiene que ver con los saberes de las mujeres que tienen más tiempo de ser socias; la posibilidad de dialogar con jóvenes de la comunidad sobre la historia del bordado; las mujeres que además de bordar saben costurar o tejer en telar; la socias que saben leer y escribir y pueden participar en la cooperativa como traductoras o vendedoras.

La forma en que se establece el reconocimiento en un campo específico, por lo que el propio campo pueda significar, hace posible que se «establezca la fe y la convicción, de asegurar el apoyo social de la fe garantizando» (Bourdieu, 2003, p.70), por ejemplo, puestos de trabajo, seguridad social y también oportunidades de capacitación. Esto a su vez puede generar, el conocimiento y reconocimiento. Este poder, que «funciona como una forma de crédito, supone la confianza o la fe de los que lo soportan porque están dispuestos a conceder crédito y fe» (Bourdieu, 2003, p.66).

En la cooperativa podrá reconocerse como capital, la creatividad, la habilidad para bordar y los conocimientos que cada mujer tiene, bordar, costurar, leer, escribir, poder viajar, ser bilingüe, porque de ello depende su cargo dentro de la cooperativa, presidenta, vocal, tesorera, bordadora, comerciante, dibujante. La cooperativa tiene un capital social muy significativo para otros espacios y lo expresa por medio del intercambio de la experiencia de más de treinta años de trabajar como cooperativa. El capital cultural se da en el interés de los agentes por conservar una actividad que da identidad a la etnia tseltal. El capital económico se encuentra en la posibilidad de negocio y de empleo que las mujeres generan dentro y fuera de la comunidad. Dentro del campo del bordado, es necesario observar los recursos e intereses que se ponen en juego, es decir el capital, o la aplicación de reglas y la acumulación de bienes, que posibilitan entablar una diferencia entre quienes producen y quienes consumen (Bourdieu, 1998, p.p.227-230).

También es parte del capital, las reglas que se establecen para poder participar: trabajar en comunidad; pagar multas por no asistir a la Asamblea Anual; pago más bajo en caso de que el bordado esté sucio, o no cumpla con los lineamientos de confección de un bordado; comprar materia prima en el almacén. Es decir, las reglas generan en los agentes un determinado tipo de comportamiento, para algunos puede significar una forma de ganar posiciones y para otros reconocimiento y de esa manera se genera un interés por poseer y regular beneficios simbólicos, por lo general otorgados a aquellos agentes «que son reconocidos por sus actividades, acciones, trabajos, habilidades y experiencia, respecto al cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo» (Bourdieu, 1990, p.19). También, el capital está relacionado con bienes valorados con criterios propiamente estéticos necesarios para exponer y vender las mercancías.

En la actividad del bordado se ponen en juego una serie de recursos, que pueden distinguirse como un capital, en el que se involucran diferentes elementos de carácter económico, cultural y social. Así pues, el capital económico, toma en cuenta los bienes materiales, como el local de la cooperativa, la maquinaria, los catálogos digitales que se utilizan por medio de correo electrónico para la promoción y venta del producto; y la mercancía que hay en el almacén, hilos, listones, telas, estambres, por mencionar algunos. También el tiempo que las mujeres invierten ya sea para bordar o para costurar.

El capital cultural, el conocimiento de la técnica de punto de cruz, la manera de observar su entorno para luego plasmarlo en la tela, también tiene que ver con la capacidad de combinar colores y de contar; por otra parte, también el diseño y confección de la artesanía (conocimientos que tienen para elaborar mochilas, porta celular, diademas, estolas, mitras, carteras, entre otros). También es parte de su capital cultural, las fechas que toman en cuenta para celebrar a la tierra y a los santos patronos.

El capital social, el hecho mismo de agruparse como cooperativa, ya que no es lo mismo vender en las calles los bordados, que contar con un espacio donde se paga un precio justo por el trabajo. También es el reconocimiento que se hace del trabajo de las mujeres de la cooperativa por la calidad y originalidad de su trabajo, que da la posibilidad de establecer contactos con otras cooperativas, con personas no tseltales, instituciones u organizaciones civiles y religiosas que a nivel nacional o internacional apoyan diversas actividades de grupos indígenas (ver Fig. 27).



Figura. 27. El campo del bordado. Dibujo VML.

Preiconografía

La preiconografía es la descripción de los elementos y su significado primario o natural, la cual se ubica en el mundo real, tiene como objetivo observar el momento de la concepción de las ideas, es decir, cuando el agente describe lo que perciben sus sentidos (las formas, los colores, las masas, etc.) y es capaz de describirlas de acuerdo a su experiencia práctica; la preiconografía «está asociada con la significación primaria o natural, la cual se ubica en el mundo fáctico, donde reconoce la realidad a través de los sentidos» (Panofsky, 1970, p.37).

El discurso sobre la elaboración de imágenes considera las propiedades formales y de esta manera, es posible relacionar «las condiciones sociales de su producción (es decir, con las posiciones que ocupan sus autores en el campo de producción) y, por otra, con el mercado en el que se han producido (que no puede ser otro que el propio campo de producción) y, llegado el caso, con los mercados sucesivos en las que han sido percibidas» (Bourdieu, 1985, p.107).

Lo que propone esta primera etapa es, «observar las imágenes para apelar al contexto, a los usos, a lo simbólico, y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural o lógico» (Lizarazo, 2006, p.268). A través del soporte icónico, que en el caso del bordado sería el material donde se borda, el tamaño de los lienzos, la variedad de figuras y colores, es posible comprender la actividad del bordado. Al comprender por qué se seleccionan los materiales, en este caso cuadrillé, estambres e hilos, ese gusto nos lleva a reconocer la importancia que tiene para las mujeres plasmar colores y figuras que expresen la cosmovisión de manera similar a la práctica de los mayas en relación a la elaboración de imágenes.

La descripción, identificación y clasificación tienen la finalidad de mostrar el origen y evolución de una imagen. Para conocer es necesario conocer el entorno y el pensamiento de quienes elaboran la imagen, o bien, de aquellos que disponen qué imagen representar y cómo hacerlo, en este sentido, lo que ven en la comunidad, los significados otorgados a plantas, animales, velas, también está relacionado con el significado del color, tomando en cuenta que cada elemento es parte de la vida tseltal, que en el bordado se expresa a través de las figuras.

El sentido que juegan las figuras, los colores y la intención de bordar posibilita realizar un análisis de toda la obra, pues querer comprender únicamente la forma sería «algo vacío si a menudo fuera la máscara de una comprensión a la vez más profunda y oscura que se edifica sobre la homología más o menos perfecta de las posiciones y la afinidad de los habitus» (Bourdieu, 1985, p.132). El aspecto semántico de las figuras ayuda a adentrarse en comprender la relación del agente con el contexto, por tanto, dar sentido a las labores cotidianas y las creencias dentro de una actividad relacionada con el arte.

Iconografía

La iconografía consiste en interpretar la imagen y clasificarla dentro de una cultura determinada. En este nivel utiliza los conocimientos y pensamiento asociativos para comprender lo que los sentidos han captado, así accede al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. Los motivos transmisores de estos tipos de significados pueden llamárseles imágenes, a las que se conoce actualmente como narraciones y alegorías (Panofsky, 1970, p.38).

La iconografía explica la imagen a través de los elementos simbólicos dentro de una cultura determinada. En este nivel se utilizan los conocimientos y pensamientos asociativos con la finalidad de comprender lo que los sentidos han captado, de esta manera se accede al significado convencional de las cosas, pero con la finalidad de profundizar sobre la implicación sociocultural de lo que los signos representan en la conformación de una imagen. Esto implica conocer la cultura en la cual se origina la producción de imágenes, de esa manera se identifican códigos que orientan el comportamiento de los agentes en la sociedad.

Diego Lizarazo Arias explica que para Panofsky en el momento de la iconografía hace referencia a la significación denotativa (la cual resulta de la unión entre obra-intérprete), como un significado primario atribuido a ciertas formas puras como puede ser la presencia de seres humanos, plantas, animales, etc., que son la base para la interpretación de la convencionalidad de los signos. De esta manera, la significación se mueve al plano de lo denotativo, donde se busca el valor simbólico de cada signo dentro de la composición visual que de alguna manera representa aspectos de la realidad. El carácter axiológico de la significación denotativa de la imagen «implica sentar con ella un vínculo en el que la apreciamos reconociendo los valores ideológicos, culturales, políticos, éticos... que estructuran implícitamente la función» (Lizarazo, 2006, p.277).

A la iconografía le corresponde la recopilación y clasificación de las imágenes para conocer el significado que tienen las figuras y los colores. Esta etapa implica el contacto directo con las mujeres cooperativistas, con la finalidad de conocer el proceso de producción dentro de la cooperativa, es decir, la tarea de las bordadoras, de las artesanas, de las asesoras con la finalidad de comprender el sentido que tiene el bordado para la comunidad tseltal. Así, es posible «conocer los cambios de la técnica, la postura ideológica de una pieza de arte» (Panofsky, 1970, p.38).

El proceso de elaboración de un bordado facilita el reconocimiento de los elementos simbólicos que las mujeres expresan a través de las figuras. Las flores, las aves, los insectos, los animales vistos como parte de la cosmovisión, elemento motor de la creatividad tseltal, aportan los elementos para interpretar el uso de la imagen. «Ver imágenes implica ser capaces de instaurar un régimen de excepción: no vemos las imágenes como vemos las cosas, pero las aceptamos como representación de las cosas» (Lizarazo, 2006, p.16).

Iconología

A la iconología, le corresponde descubrir significados ocultos, que están en lo más profundo del inconsciente individual o colectivo. Este nivel es llamado por Panofsky el nivel de la significación intrínseca o de contenido. Es quizá el aspecto más destacado de la propuesta del autor, y el punto central de las discusiones que se plantean en torno a su pensamiento; por lo tanto, la iconología es el “descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos” en una obra de arte. Para llegar a este valor es preciso conectarse con una información conscientemente desconocida y que, por lo tanto, «busca en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo (Panofsky, 1970, p.41).

La iconología destaca el trabajo de bordado como una pieza de arte y otorga la categoría de artesanía a los productos que se elaboran con el bordado. En la cooperativa se pudieron detectar tres actividades que otorga a las socias una posición clave en el esquema organizativo: el tejido en telar de cintura, el bordado y la costura de artículos. En cada actividad se observan habitus distintos y capitales diferentes, es decir, tejer, costurar y bordar emplean conocimientos y habilidades diferentes donde la inversión de material, tiempo y creatividad dan como resultado objetos que de alguna manera se complementan⁷.

La iconología observa el universo simbólico desde la concepción de un tema para ser representado con figuras que deben elaborarse con cierto tamaño, colores, posiciones en el lienzo, y con ello se deja una huella cultural del mundo que la produjo. Así, el gusto, la práctica y la distinción vuelven a ser instrumentos que favorecen la creación de distintos diseños basados principalmente, en la vida comunitaria tseltal.

Cada proyecto de bordado se genera a partir de la concepción de un deseo por parte de la bordadora (preiconografía), posteriormente proporciona la imagen y piensa en la forma de combinar los colores (iconografía), al final, el lienzo expresa la vida de la comunidad, la milpa o de animales y plantas como lo hacían los antepasados (iconología). Parece que la imagen convoca a sentir, que terminará después de varios intervalos de armonía entre el entorno, la familia y la bordadora, «este vínculo pone en juego la apertura icónica al mundo de sentidos estéticos, políticos, éticos y epistemológicos del horizonte cultural y multicultural que sustentan y a la vez enmarcan la relación social con las imágenes» (Lizarazo, 2006, p.257).

En el análisis de los bordados identifica dos aspectos fundamentales: primero, la imagen visual, es la que se capta por medio de la visión y la que se describe por sus formas, colores, tamaños; en segundo lugar, está la imagen no visual que tiene relación con la descripción que las mujeres hacen de su trabajo. Entre la descripción del trabajo (habitus) y la práctica del bordado como

7 Este aspecto se profundiza en el capítulo cuatro, donde se analiza la organización de la cooperativa.

cooperativista (campo) se expresa la habilidad de saber plasmar la vida comunitaria en el bordado (capital), este conjunto de saberes otorga a la pieza bordada la categoría de arte, pues hay una reflexión cultural muy profunda para la elaboración, además de que las piezas presentan un manejo de principios estéticos que pueden describirse mediante la teoría de las artes visuales (ver Fig. 28).

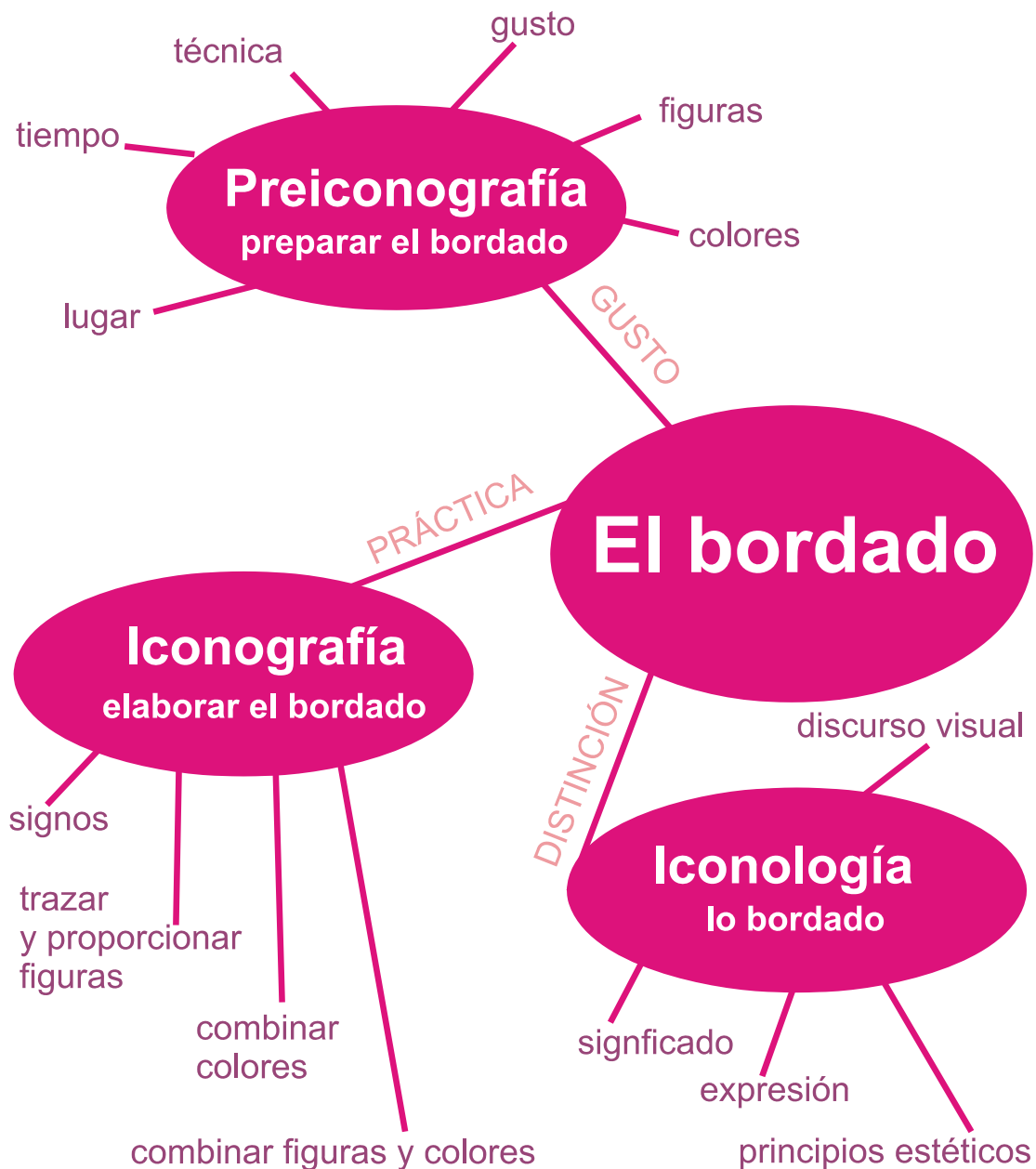


Figura. 28. Etapas del método iconológico. Dibujo VML.

Práctica y relaciones

Catálogo de imágenes

Para comprender una obra, hay que comprender primero la producción, el campo de producción; la relación entre el campo en el cual ella se produce y el campo en el que la obra es recibida o, más precisamente, la relación entre las posiciones del autor y del lector en sus campos respectivos. (Jiménez, 2005, p.14).

Para explicar el proyecto de investigación a las mujeres de la cooperativa y con ello obtener la autorización para tomar fotografías, dialogar con las mujeres, conocer comunidades y acceder a información sobre la historia del trabajo de las bordadoras se elaboró un catálogo de imágenes.

El catálogo consta de diez ejemplos elaborados con figuras de los bordados (ver Fig. 29). La intención de los ejemplos fue mostrar a las mujeres su trabajo descrito con elementos formales como la estructura, el color, la repetición y la similitud (Wong, 2002, p.p.27-39).

El catálogo sirvió para que las mujeres se animaran a dialogar sobre la preferencia a la combinación de colores, y a la realización de ciertas figuras. En la descripción se conoció el sentido de la actividad del bordado para las mujeres y la comunidad tseltal. El encuentro y la convivencia con las mujeres a partir de la descripción de las figuras y los colores posibilitó la participación en actividades clave en la vida de la comunidad tseltal, como son: la oración a la cruz; la bendición de una tienda; la capacitación a través de cursos; la preparación de la Asamblea Anual.

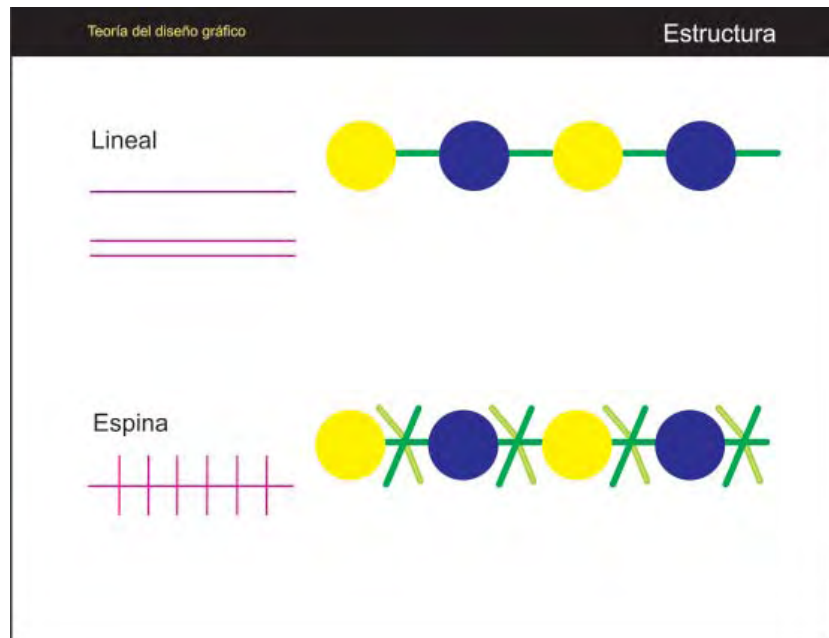
Figura. 29. Catálogo de elementos visuales observados en los bordados de la cooperativa. Dibujo VML.



Portada

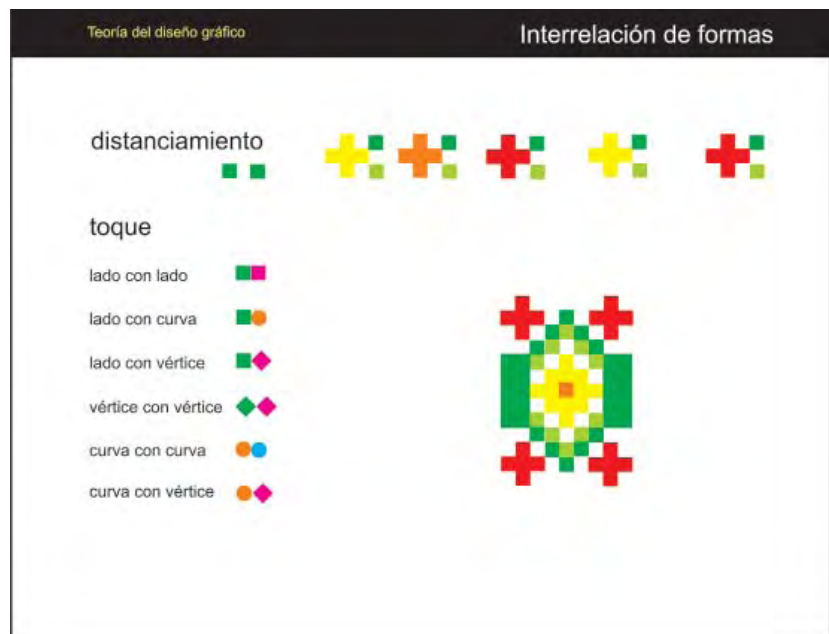
a)

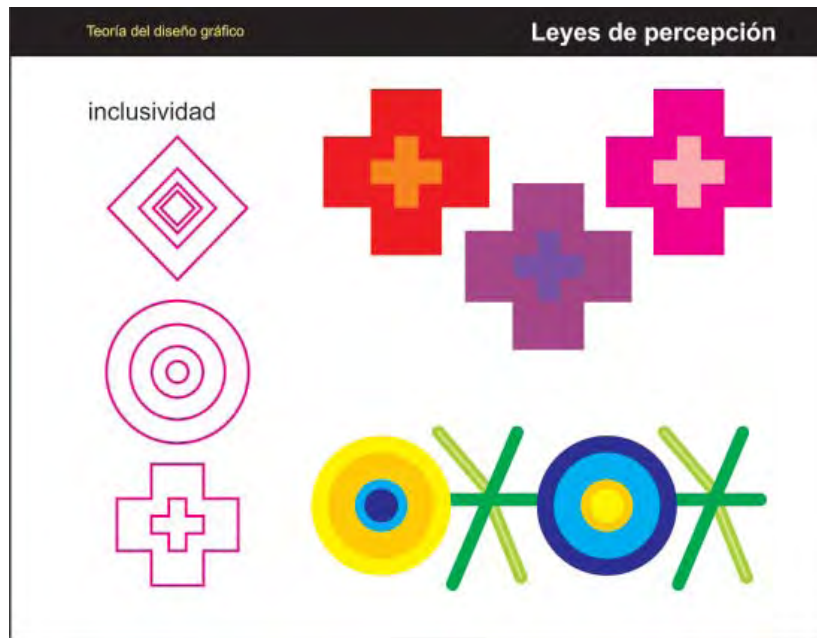
La estructura por regla general, impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en un diseño.
La estructura puede ser formal, semiformal o informal.
Puede ser activa o inactiva.
También puede ser visible o invisible



b)

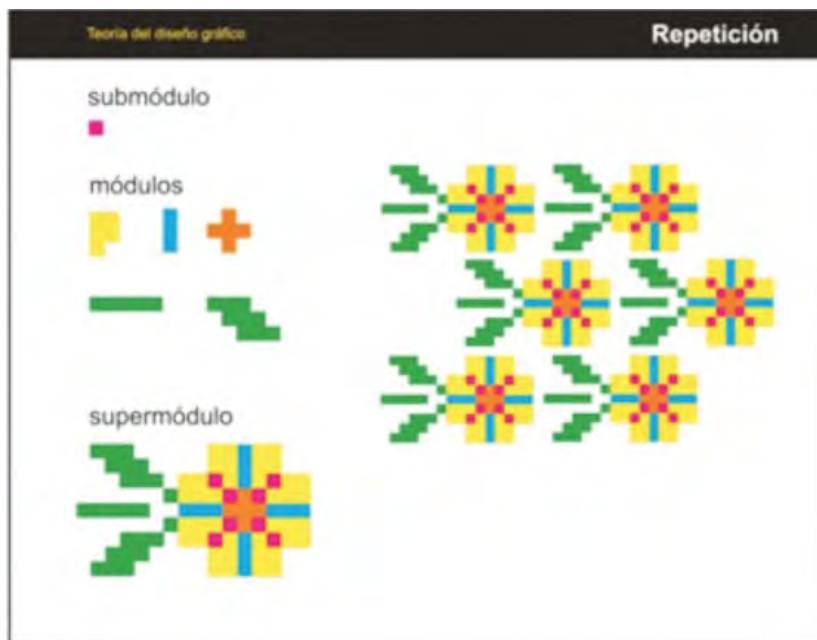
Las formas pueden encontrarse entre sí de distintas maneras:
Distanciamiento: ambas formas quedan separadas entre sí, aunque pueden estar muy cercanas.
Toque: el espacio que las mantenía separadas queda anulado. Pueden tocarse por lado, vértice o curva, partiendo de las figuras básicas, triángulo, círculo y cuadrado.





c)

Las leyes de percepción explican la forma en que el cerebro reconoce las figuras.



Cuando un diseño ha sido compuesto por una cantidad de formas, las idénticas o similares entre sí, son “formas unitarias” o “módulos”.

Un módulo puede estar compuesto por elementos más pequeños y se les llama submódulos.

Si los submódulos se organizan en un diseño, se agrupan para convertirse en una forma mayor y se le nombra supermódulos.

La repetición de las figuras puede darse por tamaño, color, textura, posición, dirección, espacio y gravedad.



Trazo de las figuras para simular la técnica de punto de cruz.

Módulos que forman la figura.

Tipo de repetición, en función del trazo de una estructura.

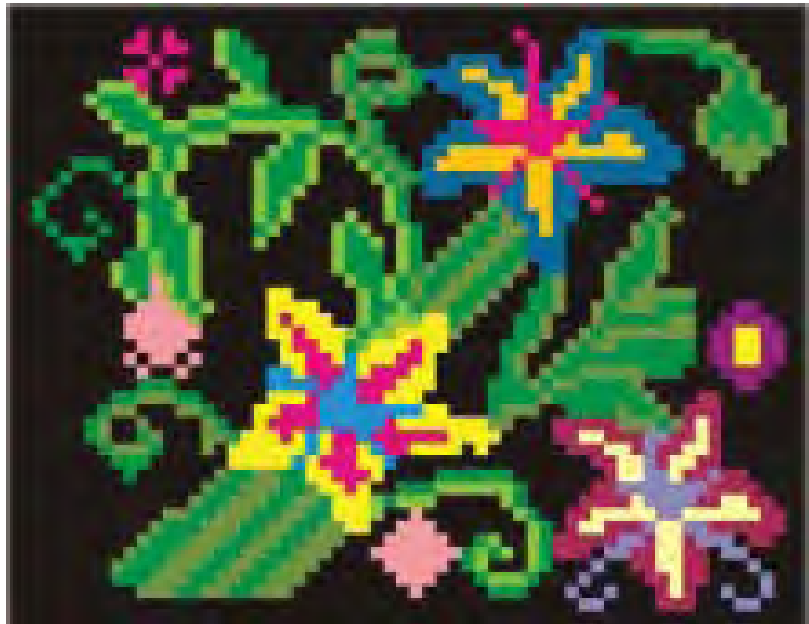
Composición para observar la manera en que el ojo percibe la figura, según las leyes de percepción.

Clasificación de las figuras en animales, flores y rombos.

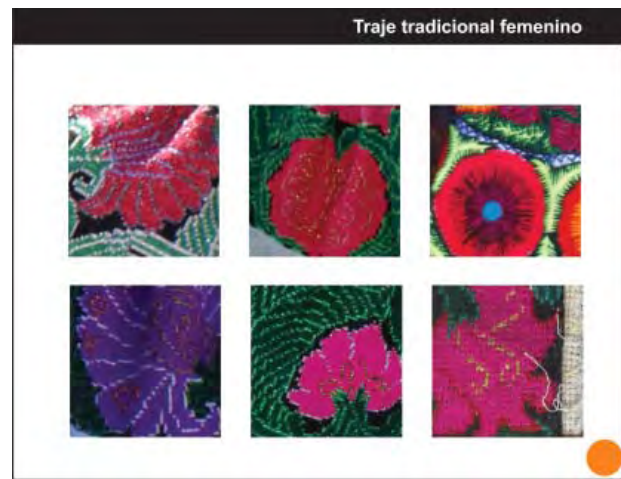


El ojo percibe una imagen modular pero el cerebro registra una figura completa.

El bordado por lo regular se encuentra fondeado por color negro y las figuras se perciben mejor, pues resalta la combinación de los colores.



En los textiles se observa el mismo acomodo de líneas con variantes de color por lo regular usando colores semejantes.



El bordado de las blusas en color rojo, morado y magenta.

La entrevista

Metodológicamente, la entrevista es una herramienta que hace posible el acercamiento con las personas a través de la conversación y la reflexión sobre lo que una persona opina o comenta de un tema particular. Para este proyecto la entrevista sirvió para dialogar con las bordadoras en sus comunidades, en el taller y en la Asamblea General.

La entrevista tuvo la finalidad de conocer el habitus de las bordadoras y sus recursos, también el campo del bordado y su dinámica. Es decir conocer la forma de aprender a bordar y hacer aprender a otras mujeres; el gusto por bordar, por combinar colores, crear figuras, dialogar con otras mujeres, describir la comunidad.

Español	Tseltal
¿Quién te ayudó a aprender a bordar?	¿Mach'a la snohptesat luchiyej? ¿Mach'a laj anopbey luchiyej?
¿Qué imágenes te gusta bordar?	¿Bin loc'olil ya camulan luchiyel?

Para identificar en el campo: las relaciones entre cooperativistas, secciones, autoridades; el proceso productivo dentro y fuera de la cooperativa; las posiciones de las cooperativistas dentro de la cooperativa y en su sección.

Así mismo, dime ¿qué viene a tu corazón cuando estás bordando; con quién pláticas; de qué cosas pláticas con tus compañeras?	Ha' nix hich halbon ca'iy ¿bin ya xhul ta awo'tan c'alal yacat ta luchiyel? ¿mach'a ya cac'opon abah soc? ¿bin ya camulan ya cac'opon abah soc amohlolab te yacat ta luchiyel?
¿Desde hace cuántos años vendes tu bordado en la cooperativa?	¿Jayebix habil te yacat ta schonel aluchiyel li'i ta cooperativa?
Explícame paso a paso lo que haces desde que te sientas a bordar hasta que queda terminado tu trabajo.	Halbon ca'iy ta caj a caj bin ya capas c'alal ya cahuhcan abah ta luchiyel ha' to c'alal hu'ix awa'tel

Para conocer el capital que poseen las bordadoras: experiencia, cómo invitan a las mujeres de la comunidad a ser socias de la cooperativa; conocimientos heredados (capital cultural); compra de bordados a mujeres no cooperativistas.

En las comunidades hay mujeres que bordan pero no venden sus bordados a la cooperativa. ¿Sabes a quién se los venden?	Ay comonaletic banti te antsetic ma'ba ya schombeytic sluchic te cooperativa. ¿Ana'ojix bal mach'a ya schonticlambeyic?
Tus abuelas sabían bordar, y acostumbraban hacer otras cosas que ahora ya no hacen. ¿Conoces algunas de esas cosas que ya no se hacen?	Te achuchu'ic ¿ya ni bal sna' luchiweh ah? Haxan ¿c'ahyemic bal ta spasel bin yantic xan ah te ma'ba ya spasic yo'tic? ¿Ya bal ana' bintic ah ha me ine te ma'ba ya spasiquix yo'tic?
¿Por qué crees que las abuelas ya no las hacen ahora?	¿Bin xchih awo'tan? ¿Bin wan yu'un ma'ba ya spasiquix ha me ine te achuchu'ique yo'tic ini?

Las preguntas se utilizaron en varios momentos de convivencia con las mujeres, conforme ellas daban una respuesta relacionada con alguna de las preguntas; en otro momento, se les volvía a preguntar, pero ahora partiendo de su respuesta; tal proceder fomentó la confianza y sirvió a la vez para confirmar la información.

Fotografía

La fotografía es una herramienta que posibilita el registro de escenas que ayudan a la interpretación y análisis de un grupo social. Como instrumento etnográfico, la fotografía propicia la convivencia entre personas que hablan distinta lengua, pero que se pueden comunicar a través de los sucesos registrados por la lente.

En esta investigación, la fotografía sirvió para tres cosas: la primera fue recoger la memoria de la experiencia del trabajo de campo. La segunda, para registrar la vida de la comunidad tseltal, su entorno, sus espacios simbólicos como la montaña, la milpa, el cafetal; también sirvió para documentar fiestas, celebraciones, reuniones y personas. La tercera fue el registro de las imágenes de los lienzos bordados y de las artesanías de la cooperativa, como de otras regiones; también sirvió para documentar los distintos trajes que usan las mujeres tseltales.

Bourdieu menciona que por medio de la fotografía se pueden recuperar las significaciones de escenas de la vida de una comunidad. Además de que permite identificar épocas, estilos artísticos, comportamientos, pues retrata el paisaje humano y el mundo social.

Distinción, conocimiento, habilidades y expresión

Registro de bordados

El acervo catalogado muestra 500 imágenes bordadas⁸, que posibilitan el manejo de la simetría, la combinación de colores y también del material que se usa para la confección (ver Fig. 30). Posteriormente, se vectorizaron⁹ las figuras para clasificarlas en base al tipo de figura, lugar de procedencia y significado (ver Fig. 31).

Una vez que se contó con fotografías de los bordados fue necesario clasificar el material para establecer el origen y la evolución de las imágenes en el espacio y en el tiempo. La catalogación posibilitó obtener los datos relacionados con:

- a) Información sobre las autoras: nombre, edad, comunidad, estado civil.
- b) Características del producto: origen y obtención de la materia prima; forma de elaboración de la pieza bordada; herramientas con las que se elabora la artesanía.
- c) Tiempo de elaboración: diseño del producto; representatividad del producto; uso del producto; división del trabajo y cómo aprendieron a hacer el producto.
- d) Forma de elaboración y herramientas: cosido manualmente, cosido con máquina.
- e) Transmisión del conocimiento: a partir de la herencia familiar, el legado cultural o la capacitación.

En la clasificación de las imágenes es posible observar que «existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones» (Bourdieu, 1987, p.127). En la elaboración de un bordado también se detecta «una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, y por otra parte, estructuras, y en particular de lo que llamo campos y grupos, especialmente de lo que se llama generalmente las clases sociales» (Bourdieu, 1987, p.127).


8 En el capítulo cinco se podrá conocer el simbolismo de las imágenes.

9 Se le llama vectorizar cuando una imagen fotográfica (mapa de bits) se transforma en un objeto (vectores), para lo cual se utiliza un programa de computadora que puede ser Ilustrador, Freehand o Corel Draw.

Figura 30. Esquema para la catalogación de figuras. Dibujo VML.

#	CAMPO VISUAL	ESTRUCTURA	FIGURA	COLOR	REGIÓN	SIGNIFICADO

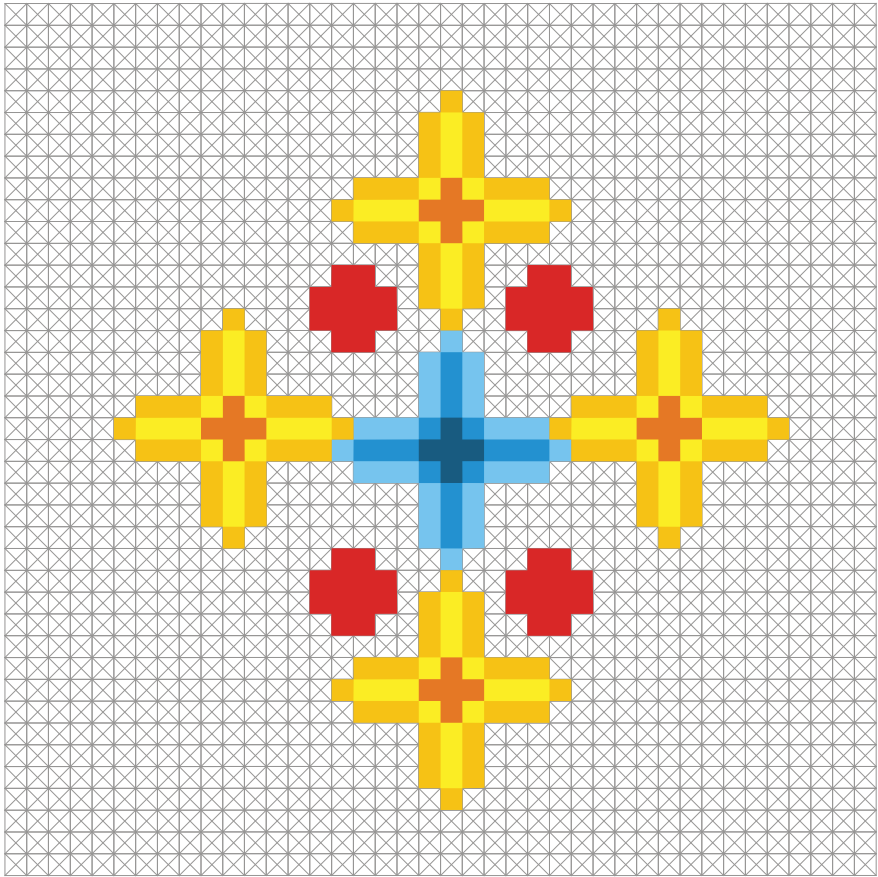
Figura 31. Registro de las imágenes de los bordados. Fotografía y dibujo VML.



Archivo:
ESC003

Dibujo:
Estrellas

Comunidad:
Zapatista



Diaporama

La oportunidad de realizar el trabajo de observación y registro de actividades relacionadas con la elaboración de bordados, confección de artesanía y de la vida cotidiana y de algunas celebraciones, tuvo como condición informar a las mujeres los avances de la investigación. Para brindar un informe se elaboró un diaporama, con datos que las mujeres proporcionaron en la entrevista y se les da a conocer el avance del registro de las figuras (ver Fig. 32).

El material presentó el registro de figuras que representan el arcoíris. Las imágenes se mostraron de forma independiente al lienzo con la finalidad de que las mujeres observaran la riqueza visual de su propio trabajo. Además, el diaporama recupera los principios de simetría, semejanza y equilibrio como elementos que favorecen el intercalado de figuras y colores en el lienzo.

El diaporama tomó como guión el esquema de preguntas de la entrevista que se ilustraron con fotografías que se tomaron en diferentes reuniones con las mujeres. Este material además de informar los avances del proyecto posibilitó la verificación de algunos datos.

Figura 32. Diapositivas. Dibujos y fotografías VML.

Mach'a la snohptesat luchiyej
Mach'a laj anopbey luchiyej



*Pueblo Nuevo
Sitalá 36*

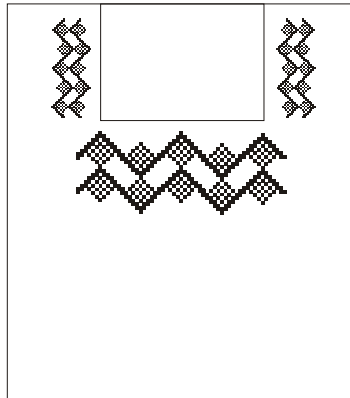
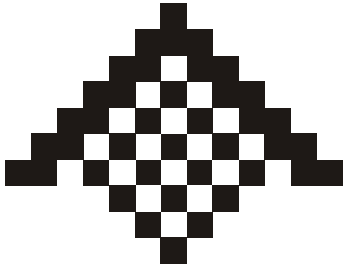


*Zapata
37*

¿A quién le aprendiste a bordar?

Número de socias por sección.

Dios y los abuelos



Dios y los Abuelos

Traje tradicional.



Victoria

Acompaña comunidades.

Bordado en tiras.

Organiza una cooperativa
para que las mujeres
puedan llevar su bordado.

Historia de la cooperativa.

Herminia

Acompaña a las mujeres,
enseña a costurar
y comienzan los primeros
diseños de artesanía.

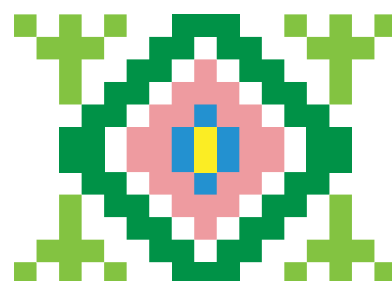
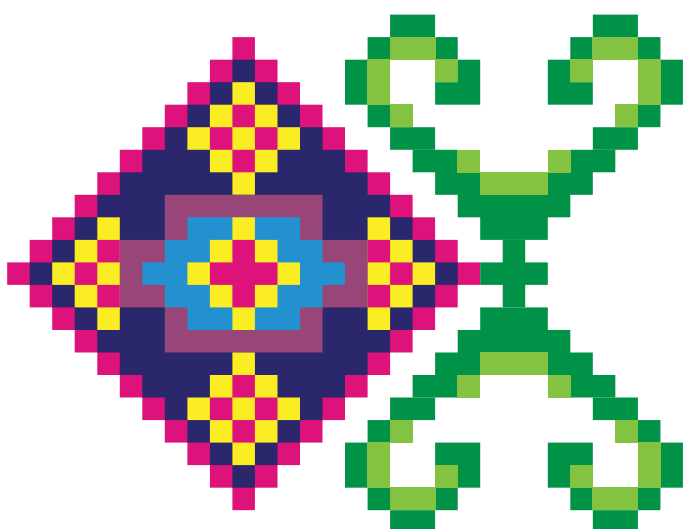
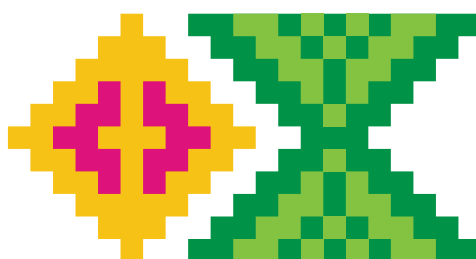
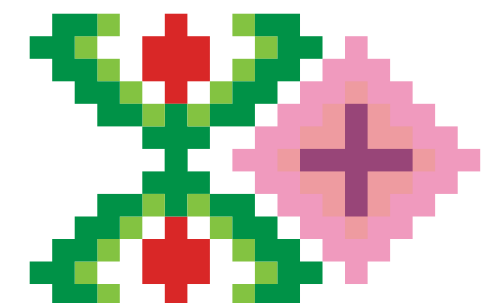
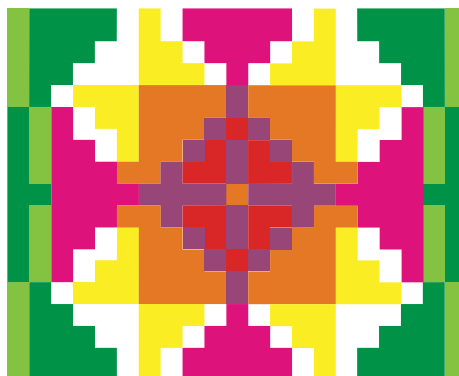


Artesanía.

¿Bin loc'olil ya camulan aluchiy (o: luchiyl)



¿Qué imágenes te gusta más?



El arcoiris.

Diálogo con el corazón
y con otras mujeres.

Oración
en el Altar Maya,
Asamblea General,
enero 2010.

Ha' nix hich halbon ca'iy ¿bin ya xhul ta awo'tan c'alal yacat
ta luchiyel? ¿mach'a ya cac'opon abah soc?
¿bin ya camulan ya cac'opon abah soc amohlolab
te yacat ta luchiyel?



Así mismo dime qué viene a tu corazón cuando estás bordando; con quién pláticas; de qué cosas pláticas con tus compañeras.

Cosas que hacían las abuelas.
Tejido en telar de cintura
Platos y ollas de barro

Te achuchu'ic ¿ya ni bal sna' luchijew ah?
Haxan ¿c'ahyemic bal ta spasel bin yantic xan ah te ma'ba
ya spasic yo'tic? ¿Ya bal ana' bintic ah ha me ine te ma'ba ya
spasiquix yo'tic?

¿Bin xchih awo'tan? ¿Bin wan yu'un ma'ba ya spasiquix
ha me ine te achuchu'ique yo'tic ini?



Tus abuelas sabían bordar, y acostumbraban hacer otras cosas que ahora ya no hacen.
¿Conoces algunas de esas cosas que ya no se hacen?

Conclusión

En las imágenes se observan aquellos hechos que consideran ser recordados, aquellos que hablarán de la vida y también expresarán una identidad y arraigo. Las imágenes mayas como las tseltales están cargadas de elementos simbólicos que expresan la relación con la estructura social y con la forma de desarrollar la vida en ella. La imagen para las culturas, no es solamente la representación gráfica, sino es la forma de relacionar a todo el ser humano consigo mismo y con los demás.

A través de la combinación de habitus-campo-capital con preiconografía-iconografía-iconología fue posible encontrar los elementos necesarios para conocer el espacio social en el que se desarrolla la actividad del bordado, a las bordadoras y sus saberes.

El campo del bordado es una actividad que se enriquece de la sabiduría y habilidad que tienen las bordadoras para elaborar los dibujos y combinar los colores por medio de los cuales elaboran la memoria histórica de la comunidad y para poder hacerlo, las mujeres necesitan poseer ciertos capitales para poder participar de manera organizada dentro de la cooperativa jLuchiyej Nichimetic. Es también una manera de reproducir la organización comunitaria, el sistema de gobierno para poder mantener la armonía entre las actividades económicas, políticas, culturales y sociales del municipio de Chilón y de las comunidades que conforman la cooperativa.



Capítulo Tres

HILAR.

De qué manera
camina la vida.

Bin ut'il ya jcuxajtic jcuxlejaltic.



La creación, códice de París.

Introducción

Los aportes encontrados en el capítulo uno y en la propuesta teórico-metodológica del capítulo dos sirven para identificar en las actividades cotidianas elementos simbólicos que se utilizan en la elaboración de bordados. Por eso, en este tercer capítulo se describe la organización comunitaria tseltal a través del análisis de actividades relacionadas con el territorio, la oración, la fiesta y el rol de la mujer tseltal, con el fin de conocer aquellos elementos económicos, políticos y simbólicos que dan sentido a la toma de decisiones y que de alguna manera se reflejan en los bordados de las mujeres.

Este capítulo se estructura a partir de la idea de espacio social que Bourdieu propone, con la intención de conocer las actividades, las relaciones y las posiciones de los agentes dentro de la comunidad.

La palabra espacio remite a la vida comunitaria tseltal, lo cual favorece la observación del sentido del lugar y del sistema de legitimidades socialmente establecidas, es decir, de las actividades, los roles, los rituales que los tseltales desarrollan como parte de su vida cotidiana. Por tanto, el espacio social posibilita la comprensión de los sistemas de cargos y de los sistemas simbólicos con la intención de explicar a partir de las relaciones entre personas, actividades y comportamientos las luchas y disputas por poseer posiciones, funciones o saberes, tanto de manera individual como colectiva, lo cual influye en la transformación o conservación de las estructuras sociales (Bourdieu, 1987, p.p.127-129).

Para comenzar a conocer a los tseltales es preciso ubicar su posición dentro del espacio geográfico chiapaneco, distinguir las diferencias socioculturales que llegan a tener con otras comunidades indígenas, de alguna manera, algo muy similar a lo que vivían las diferentes ciudades estado de los mayas.

Las actividades que desarrollan los tseltales en su entorno muestran las prácticas mediante las cuales llegan a tener beneficios físicos (alimento, salud, vestido); beneficios económicos (cantidad de cosecha de maíz, compra y venta de café, trabajos fuera de casa); beneficios sociales (promoción social, cargos, servicios, tomas de acuerdos) y beneficios simbólicos (ser principal, conservar la lengua y el traje tradicional; mantener un lazo entre el entorno y los antepasados), que se obtienen de manera inmediata o diferida, y que están ligados al valor distributivo o posicional de las relaciones sociales (Bourdieu, 1998, p.p.18-19).

El sentido holístico de los tseltales entre Dios, la Madre Tierra y los antepasados tiene como finalidad generar un sentido de armonía en la vida comunitaria (López Austin, 1980), y mediante ello, se reconocen las bendiciones otorgadas en las características del entorno, como en las cosas que pueden obtener, es decir, los espacios naturales son utilizados para la siembra, la recolección de frutos que de alguna manera se convierten en actividades reconocidas como herencia. Por eso, el sentido integral de la vida tseltal genera acciones que van relacionadas con el cuidado del entorno, la distribución de la tierra y el aprovechamiento de los recursos naturales de tal manera que el agente se beneficie sin romper el equilibrio entre las tres fuerzas que constituyen la cosmovisión tseltal.

La organización comunitaria tseltal, además de considerar el entorno geográfico como lugar donde se toman decisiones políticas, sociales y culturales, tiene un sentido místico que sirve como elemento de unidad entre los miembros que comparten el mismo territorio y que se expresa en la oración y la fiesta como instrumentos simbólicos por medio de los cuales pide el beneficio de la lluvia, la buena cosecha y la armonía de la comunidad, y de alguna manera, dejan la jerarquía entre aquellas personas que son encomendadas a servir a la comunidad y aquellas que son reconocidas por su interés por conservar la cultura.

La oración es un elemento de comunicación entre la persona y el ser supremo. Por lo general el diálogo se refiere a la obtención

de buenas cosechas, a la unidad de la comunidad, por eso, tiene relación con los espacios y actividades donde se desarrolla la vida, a través del trabajo agrícola que para el tseltal representa la obtención del sustento.

La fiesta está muy relacionada con la oración, pero, en su organización y realización, es posible observar elementos relacionados con la vida política, económica, social y cultural. La participación de capitales, músicos, mayordomos, principales, hacen posible conocer el sentido de pertenencia a un grupo de personas que comparte el mismo territorio, la lengua, y la indumentaria. En la fiesta, es posible reconocer muchos de los signos que dan vida a los bordados, como las candelas, la comida, las flores que de alguna manera representan el sentido de agradecimiento, servicio y comunión. En la fiesta también es posible conocer la dinámica familiar, donde los viejos, los jefes de familia y los hijos tienen posiciones distintas que de alguna manera posibilitan el desarrollo de la comunidad.

En la organización de la comunidad, la familia juega un papel muy importante, para la repartición de tierras, para la participación en proyectos de gobierno y para la formación del individuo. En el seno familiar la persona recibe los principios básicos relacionados con la tierra, la cultura y la educación, elementos que están muy relacionados con el papel que juega la mujer dentro de la estructura social de los tseltales.

Este capítulo de alguna manera da cuenta de la sobrevivencia de las comunidades indígenas en un entorno lleno de intereses por las riquezas naturales y culturales que para personas externas se ven como oportunidades de negocio, que en muchas ocasiones no toma en cuenta todo el sentido de vida que hay en la organización comunitaria tseltal. Por eso, cada detalle que se describe tiene la intención de comprender que la dinámica de la vida tseltal se ve reflejada en actividades que expresan el sentido de pertenencia a un espacio geográfico a través de la formación de ejidos, del trabajo en la milpa y el cafetal, y también los hogares (ver Fig. 33).

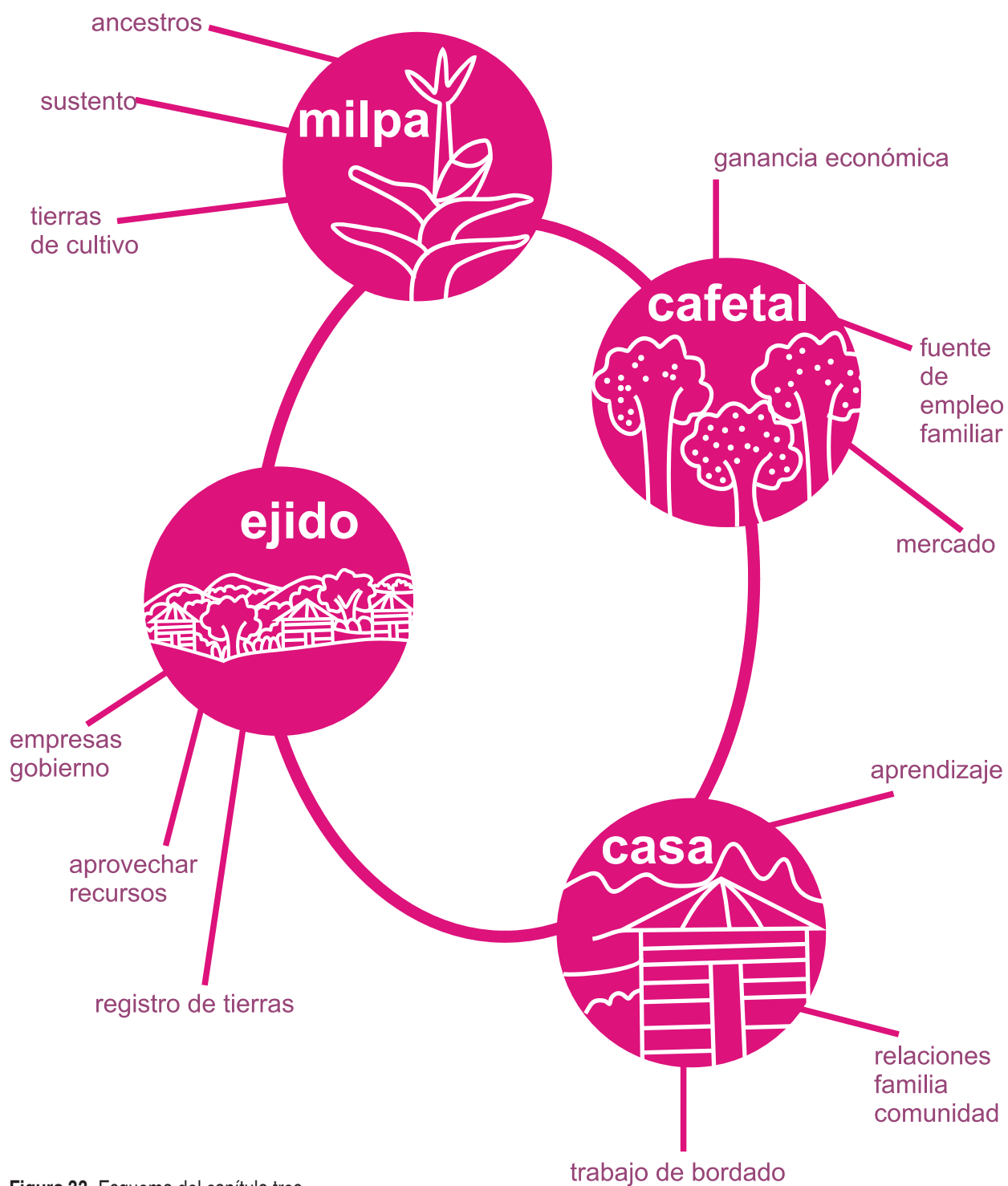


Figura 33. Esquema del capítulo tres. Dibujo VML.

Territorio

Contexto sociohistórico

Los tseltales habitan una región exuberante en cuanto a su vegetación y riquezas naturales, también, en cuanto a la forma de organizar su vida. Fábregas (2001, p.64) menciona que «los tseltales son parte de los pueblos y culturas que constituyeron al campesinado maya del pasado precolonial y que fueron esparcidos y divididos por la aplicación de diversos mecanismo durante el régimen colonial». Para Jan de Vos (1993) los cacicazgos tsotsil-tseltal fueron sometidos al dominio español con la invasión que Diego de Mazariegos hizo en 1528 al territorio chiapaneco. Fue así como tras la división del Estado de Chiapas en diversas comarcas económicas durante el siglo XVI se creó la región de Chilostuta, la cual integraba los pueblos de Chilón y Ostuta (Municipio de Chilón, 2008).

Las condiciones en las que vivían los habitantes de la región los llevaron a rebelarse en 1712 con la intención de recuperar las tierras y la dignidad, tras el maltrato que recibían por parte de los dueños de fincas. La situación de violencia e injusticia prevaleció por mucho tiempo, y la región tseltal no era reconocida como un territorio propio (Breton, 1984). En el año de 1821, Chiapas se integra a la República Mexicana y la extensión territorial vuelve a ser motivo de capitalización. Nuevamente, la región queda en manos de los finqueros y para el año de 1859, el gobierno vuelve a distribuir la región esta vez en forma de Departamentos y así, Chilón queda registrado como uno de ellos. Más adelante, en el año de 1922, se le reconoce como municipio de segunda categoría. Nuevamente el territorio de Chilón sufre modificaciones al integrársele en 1944 las agencias de Guaquitepec, Sivacá y Cancuc¹⁰. Para el año de 1983, el gobierno estatal divide el territorio en Regiones y al municipio de Chilón lo clasifican dentro de correspondiente a la Región VI Selva (INAFED, 2008).

En la actualidad, Chilón, junto con otros veintitrés municipios, conforman la zona tseltal, la cual está dividida a su vez en tres partes, norte, centro y sur. Las características tomadas en cuenta para clasificar a las comunidades se debe a la similitud que presentan en su geografía, en elementos relacionados con las costumbres religiosas, en la forma de gobernarse y en la conservación de saberes relacionados con el cuidado de la tierra (ver Fig. 34) (Breton, 1984). Al respecto, López y Teodoro (2006) mencionan que las características compartidas en las zonas tseltales demuestran la cultura y la cosmovisión cuya raíz viene de sus ancestros prehispánicos. Es importante mencionar que las zonas están delimitadas también por las variantes idiomáticas y la forma de los trajes tradicionales, estas últimas características determinan en buena medida la identidad de cada pueblo tseltal (ver Fig. 35).

¹⁰ El 23 de agosto la agencia municipal de San Juan Cancuc adquiere la categoría del municipio libre y soberano según decreto No. 89 aprobada por la Quincuagésima Séptima Legislatura del Estado.

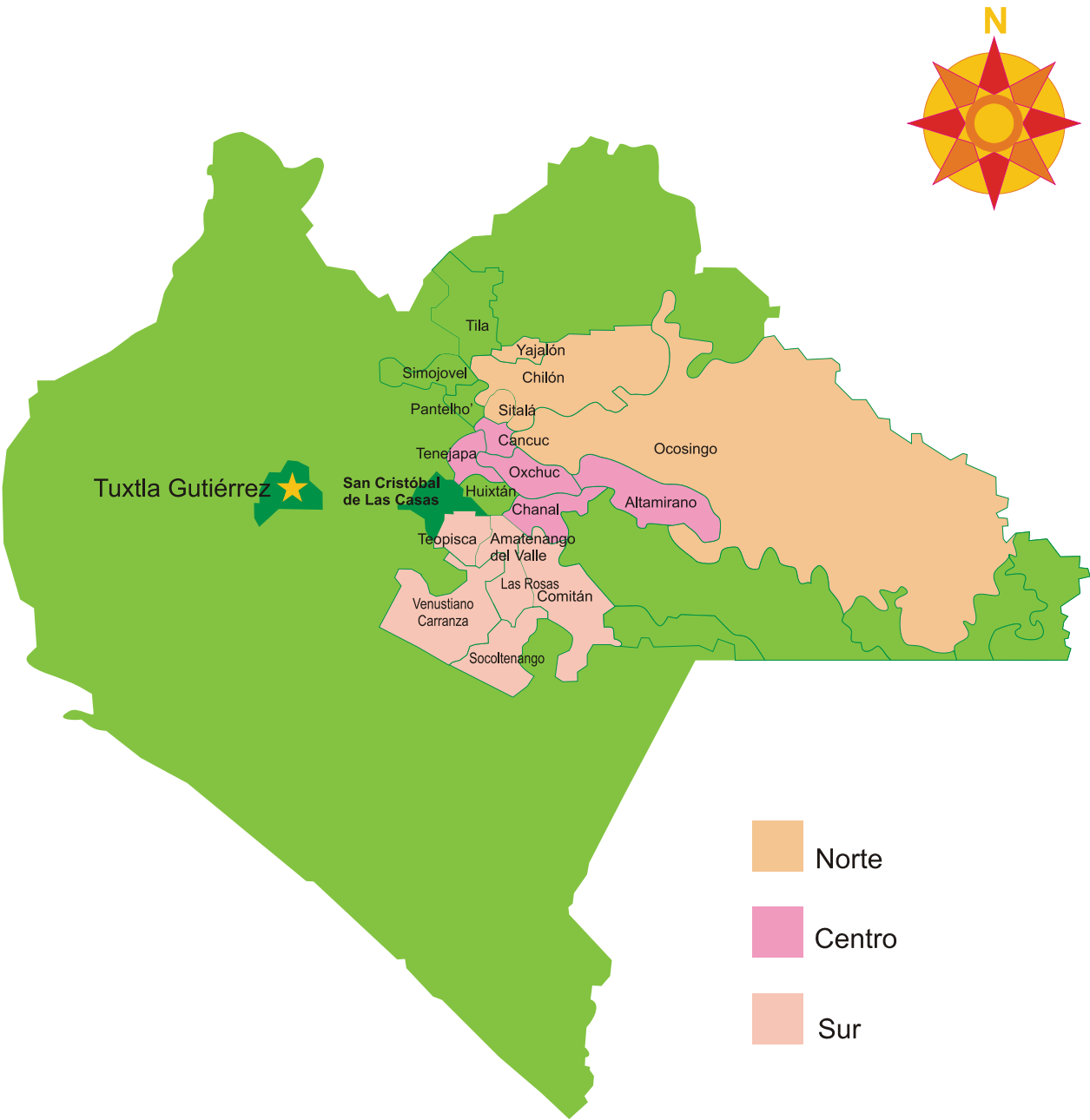


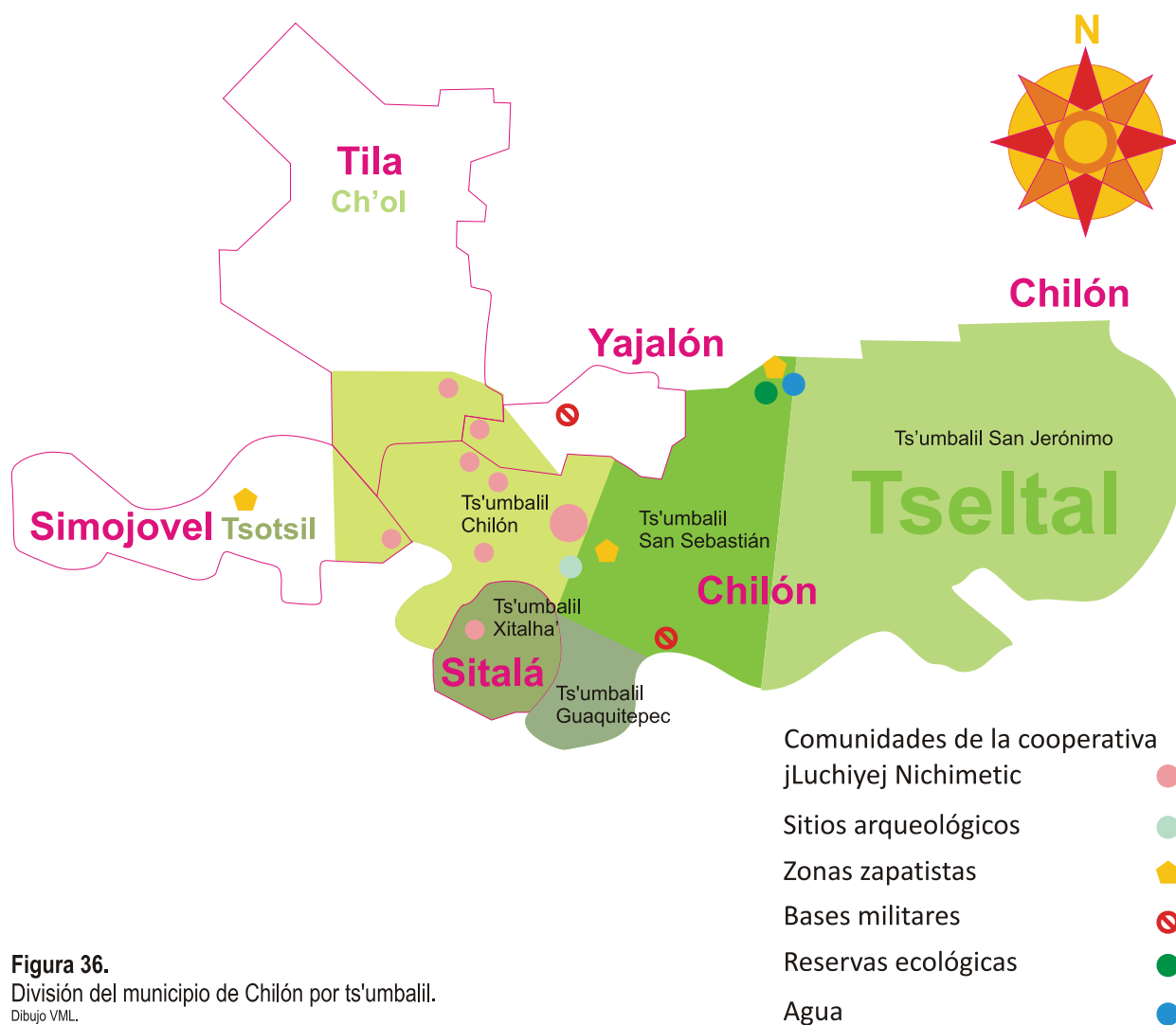
Figura 34. Zonas tseltales actuales. Dibujos VML.

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Figura 35. Diferencias de los trajes tradicionales de zonas tseltales. Fotografías Yanen Ali Modad, Alicia Gómez y VML.

En la actualidad, la extensión territorial del municipio de Chilón es de 2,490.00 km², lo que representa el 12.58 % de la superficie de la región Selva y el 3.29 % de la superficie estatal (INAFED, 2008). Chilón está dividido en 489 comunidades (INEGI, 2005), las cuales a su vez, están organizadas en cinco tsumbales¹¹, es decir, cinco regiones que al igual que las zonas tseltales, comparten la lengua, la fiesta y los cargos políticos, esta forma de distribuir la tierra dentro del municipio ha dado cabida a resguardar la tierra de diferentes ejidos (ver Fig. 36).



11 Sí bien, el término ts'umbal se utiliza propiamente dentro de la Misión de Bachajón como parte de su organización pastoral, los tseltales se han apropiado del término para reconocer las diferencias culturales que tienen en las cinco zonas que corresponden a Guaquitepec, Ejido de San Sebastián, Ejido de San Jerónimo, Chilón y Xitalha'. Las comunidades que participan en la cooperativa de bordados pertenecen al ts'umbal Chilón y ts'umbal Xitalha'.

La ubicación geográfica del municipio de Chilón hace posible que la vegetación esté formada por selva alta y mediana perennifolia y bosque de pino con vegetación secundaria arbustiva y herbácea, que cubre el 45.48% de la superficie municipal; también se pueden encontrar el 14.63% selvas húmedas y subhúmedas; el 9.44% de bosque mesófilo de montaña; el 2.74% de bosque de coníferas (bosque de pino-encino) y el 0.48% de pastizales y herbazales (pastizal inducido). Pero las especies que destacan son el amate, la caoba, el cedro, la ceiba, el chicozapote, el hule y la jimba; y respecto a la fauna, esta región se caracteriza por tener reptiles como la boa, la coral, la iguana y la tortuga plana; en relación a las aves, destaca el zopilote rey (PRODESIS, 2008, p.p.2-16).

Además, el municipio abarca parte del Área Protegida de Agua Azul, donde la flora, la fauna y el agua son parte de un patrimonio tanto en la cuestión económica como en el ámbito simbólico. Este municipio también cuenta con otras importantes fuentes de agua entre las que destacan los ríos Cantela, Paxilhá, Tulijá y Sola. Pese a todas estas riquezas naturales, la mayoría de los 76,827 habitantes viven en extrema pobreza (INEGI, 2005), pues carecen de servicios básicos como agua, drenaje, luz y caminos. La principal fuente de empleo está en la agricultura. En algunas comunidades tienen cabezas de ganado y en otras se ha desarrollado la apicultura, pero la remuneración económica apenas permite la subsistencia.

Es importante mencionar que la investigación se desarrolló en ocho comunidades del municipio de Chilón, pero por la organización comunitaria y el sentido de vida que tienen los tseltales fue necesario hablar primero de lo que pasa a nivel municipal para comprender las luchas internas en cada una de las regiones. Y posteriormente ir detallando la situación que viven las regiones en las que viven las mujeres bordadoras. Esto es muy importante, porque a nivel municipal los límites territoriales colindan con los de las etnias tsotsil y ch'ol quienes llegan a tomar acuerdos comunes sobre asuntos relacionados con la tierra, asuntos pastorales, tradiciones que de alguna manera se reflejan en las mujeres que trabajan en la cooperativa de bordados, asunto que será abordado con más detalle en el capítulo cuatro de esta investigación. También, es necesario mencionar que la división del territorio no hace que los indígenas mantengan una visión local del desarrollo de su vida comunitaria, por el contrario, las divisiones del espacio tienen un gran impacto sobre la decisión del uso del suelo, el aprovechamiento de recursos naturales, la explotación de minas, el trazo de carreteras que de alguna manera han generado enfrentamientos con grupos que no alcanzan a comprender el sentido de armonía con el cual, mantienen viva su cosmovisión (Montemayor, 2000).

La mirada integral a la cosmovisión, a la cultura y a la organización tseltal posibilita la comprensión del espacio social como algo que los agentes sociales tienen que hacer individual y colectivamente en situaciones de armonía o de conflicto. La posición ocupada en la comunidad y la disposición en la lucha desplazan acciones que permiten a los agentes moverse dentro del campo. Así, el espacio social se forma cuando los agentes distribuyen según el volumen global del capital que poseen, mezclando todas las especies de capital, según el peso relativo de su patrimonio y la evolución en el tiempo del volumen y de la estructura de su capital (Bourdieu, 1997c, p.p.27-28).

Conflicto por la tierra

Cómo pudo observarse en la sección anterior, la distribución de la tierra, las decisiones políticas y los intereses económicos que hay en el territorio tseltal por los recursos naturales, posibilita observar que la historia de los pueblos indígenas está marcada por muchas injusticias sociales y por la violación a sus derechos humanos y culturales.

A principios del siglo XX, la zona de la selva del municipio de Chilón vio modificar su paisaje debido a la extracción de maderas como la caoba y el cedro rojo. La deforestación que ocasionaron las grandes madereras lo único que trajo de beneficio a las comunidades indígenas fue el uso que le dan a los caminos por donde transportaban la madera (de Vos, 1994 en Vázquez, 2001).

Durante 1934 y 1935 el gobierno cardenista creó el Departamento de Acción Social y Cultural y de Protección al indígena con la intención de promover la organización de las comunidades para ser dueños de sus tierras, pero sobre todo, para evitar que los finqueros y madereros abusaran de los indígenas por medio del enganche, además de evitar que se les pagara con aguardiente, métodos que se venían usando desde el siglo XVIII para evitar que los indígenas se organizaran y volvieran a revelarse como lo hicieron en 1712 y en 1860 (Viqueira y Ruz, 1995). Una forma de controlar también fue la creación de bandas de guardias blancas y grupos de peones fieles a los patrones, que apoyados del ejército perseguían a todos aquellos que solicitaran tierras, y por ello se llegó a observar a personas torturadas y a comunidades emigrando hacia la selva a causa del despojo de sus tierras (París, 2007).

Para los años de 1960 a 1980 el Estado Mexicano lanzó la estrategia de ampliar la frontera agrícola y con ello se deforestaron miles de hectáreas forestales para poblar la región con indígenas de los municipios de Chilón, Salto de Agua, Tila, Ocosingo y Tumbalá. En ese mismo período, el gobierno federal propuso la ganaderización de la zona con la intención de que los pobladores criaran y vendieran ganado vacuno, pero la realidad fue que los precios que se pagaban estaban regulados por las grandes asociaciones ganaderas locales (Villafuerte, 1997 en Vázquez, 2001; Ávila, 2007).

La creación de espacios para el ganado trajo como consecuencia la deforestación y destrucción de grandes extensiones de tierra, y en 1978 el gobierno del estado se vio fuertemente presionado por grupos ecologistas, a lo cual respondió otorgando a algunas regiones la característica de reservas ecológicas, como son Montes Azules, en Ocosingo y Agua Azul en el municipio de Chilón. Viqueira y Ruz (1995) cuestionan el desinterés de la acción gubernamental, puesto que en realidad estos lugares sirvieron como zonas turísticas donde los lugareños resultaron ser mano de obra barata para dar mantenimiento a estos lugares.

En 1980 se convocó a una reunión a varios pueblos indígenas para entregar documentos relacionados con la propiedad ejidal; sin embargo, en lugar de recibir papeles, encontraron a un grupo de guardias blancas que se encargaron de quitarles la vida, este acontecimiento no es muy difundido, pero para las comunidades de la región la Masacre de Wolonchan es un asunto que deja ver el abuso del poder por parte de grupos armados (CEDIAC, s/f).

Todas estas situaciones de desigualdad entre indígenas, empresarios y el gobierno fueron el motivo principal para que en 1994 muchos hombres y mujeres indígenas exigieran el respeto a la cultura y a las formas de representación para ejercer su autonomía (de Vos 2001; Viquería y Ruz, 1995; Vázquez, 2001; Collier, 1998; Paoli 2003).

El levantamiento del EZLN propició encuentros de diálogo entre las autoridades indígenas y las gubernamentales, para 1996 el fruto se hace palpable con la redacción de los Acuerdos de San Andrés. Sin embargo, en lugar de llevar a cabo los acuerdos, el gobierno modificó el artículo 27 de la Constitución y con ello abrió la posibilidad de privatizar las tierras ejidales que son propiedad comunal. Este acto acrecentó la problemática del conflicto por «1) por límites con ejidos; 2) por límites con propietarios; 3) por restitución de tierras, bosques y aguas, y 4) por la existencia de propiedades particulares enclavadas en superficie comunal» (Reyes, 2004, p.62).

En la actualidad, la situación de conflicto que se vive en el municipio de Chilón abarca aspectos que van más allá de la lucha de clases para llegar a establecer la pertenencia a la comunidad, la étnica, la religión, el partido político o la organización. Estos nuevos escenarios que no dejan de estar relacionados con el aspecto agrario posibilita observar cómo se establecen luchas dentro de un campo determinado (Jacks, 1993). Así, las organizaciones campesinas, los ejidos y las comunidades se ven influenciadas por las ideologías, ya sea de un partido político, del zapatismo, hasta de algunas instancias gubernamentales (Reyes, 2004). De esa manera se comprende que las disputas por los límites territoriales, la posesión de la tierra, la biodiversidad se han vuelto un motivo de fuertes enfrentamientos armados (ver Fig. 37).

Un ejemplo concreto de la situación se observa en la disputa por el agua en la zona de Agua Azul, donde los enfrentamientos armados entre ejidatarios, miembros del EZLN, partidos políticos y autoridades municipales, estatales y federales han generado miedo en los habitantes del municipio porque la lucha no abarca la administración del centro turístico, sino la explotación de todos los recursos naturales que tiene la región, árboles, plantas medicinales, mamíferos, reptiles, mariposas (SEMARNAP, 2005). Y por tanto, las personas ven amenazado su patrimonio.

Como puede apreciarse, la población indígena vive bajo una situación de guerra, desatada por apropiarse de los recursos naturales, las expresiones culturales y la filosofía de vida; un botín, que

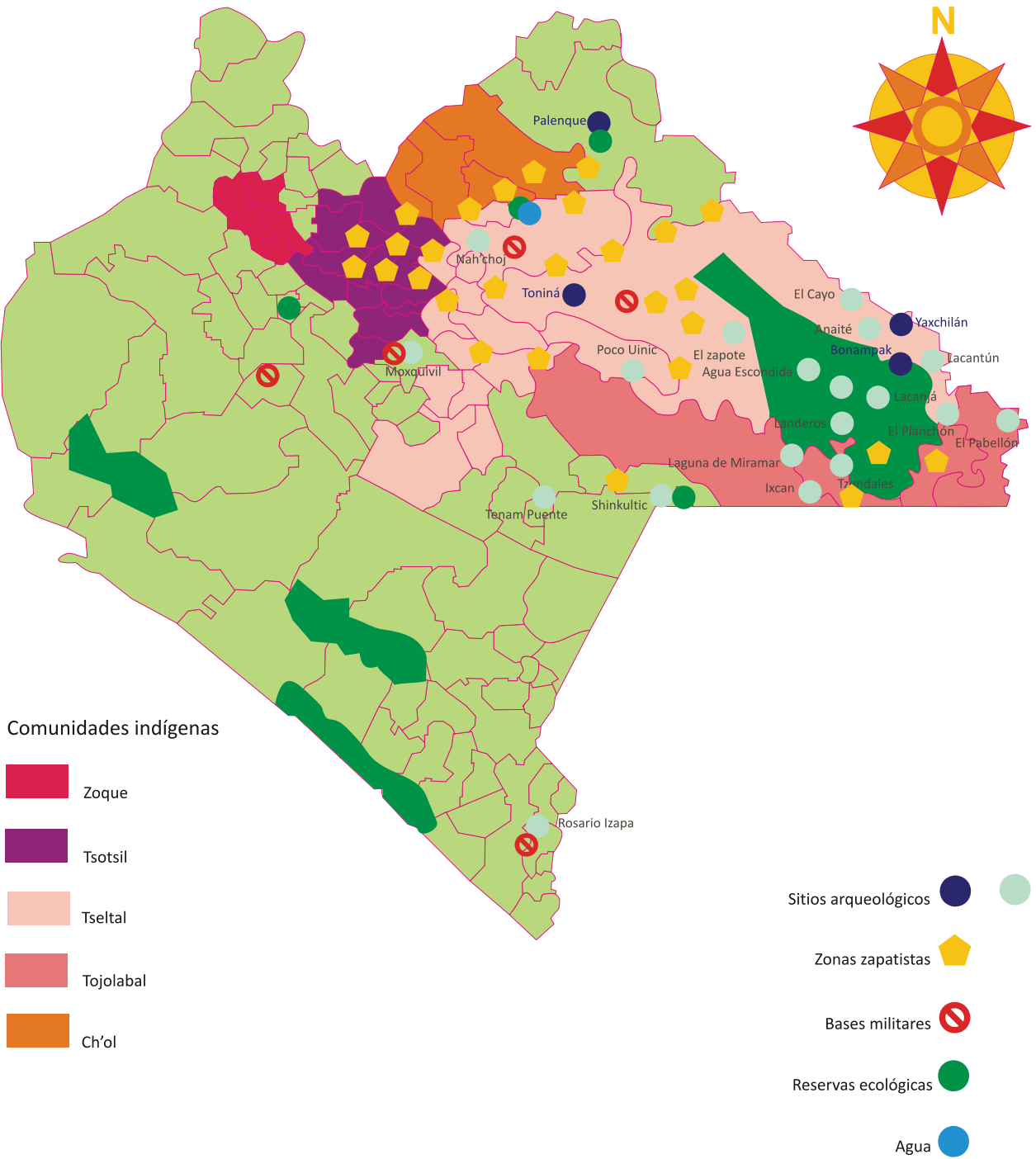


Figura 37. Situación de conflicto en Chiapas . Dibujo VML. Fuente SIPAZ.

las empresas trasnacionales relacionadas con la celulosa, la industria farmacéutica y los alimentos, tienen en la mira desde hace ya varios años. También por estos motivos la violencia, la militarización y la paramilitarización han ayudado a despojar a los indígenas de sus tierras. «Actualmente la Secretaría de la Defensa Nacional cuenta con 114 posiciones militares permanentes en esa entidad [...] 91 en territorio indígena, de las cuales 40 son predios “ocupados y no expropiados”. En total [...] dispone de 4 mil 976 hectáreas, aunque [...] ante el Instituto Federal de Acceso a la Información, [...] reportó sólo [...] 4 mil 443 hectáreas» (SIPAZ, 2007).

El ambiente de guerra que viven las comunidades de Chilón, han ocasionado grandes daños en las estructuras social y cultural, si bien es cierto que la armonía es el eje motor de las relaciones entre hombre y el entorno, en la actualidad se percibe un ambiente cargado de desazón. Esto se puede observar en el comentario que Velasco (2001) recoge sobre la situación de la guerra, en el discurso contrainsurgente, «para acabar con los peces, bastaba con vaciar la pecera; pero algunos se dieron cuenta de que no se hizo así, pues se prefirió envenenar el agua. Los peces desarrollaron mecanismos de defensa». Cuando un pueblo se da cuenta de que sus raíces, su esencia se va transformando de tal manera que los recursos humanos, económicos, sociales, políticos y simbólicos se modifican hay un gran daño y la respuesta para poder denunciarlo en muchas ocasiones tiene que ver con las reacciones contestatarias con el fin de poder conservar la identidad comunitaria como el mayor de los capitales.

Si bien, la violencia que existe en el territorio tseltal está relacionada con los bienes, es preciso resaltar el sentido que tiene el capital simbólico, que de alguna manera se manifiesta en la legitimidad de ser tseltal, sentirse tseltal y conservar la oportunidad de transmitir la tseltalidad a otros. El capital simbólico, por tanto es el reconocimiento que constituye la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.248; Velasco, 1998, p.p.55-56).

La tierra representa para los tseltales la conexión con su pasado prehispánico, donde las fuerzas de la naturaleza se manifiestan a través de la diversidad de plantas y animales estaban a disposición de los pobladores; la fertilidad del entorno requería una sociedad agraria que se conectara con los seres del cielo y el inframundo, y con ello, conservar el equilibrio entre las fuerzas de la naturaleza y el ser humano (Bartolomé, 1992).

Distribución de la tierra

La distribución de la tierra en Chilón está repartida entre la agricultura del temporal con 11.48%, el pastizal con 15.69% y la zona urbana que abarca el 0.05% del territorio (PRODESIS, 2008). El total de la tierra destinada para el cultivo se reparte entre los proyectos de gobierno y en la producción del alimento que consumen los indígenas. Esta situación ha generado serios problemas por el aprovechamiento de los recursos. Los cultivos cíclicos como el maíz y el frijol ocupan 23, 620 hectáreas, en cultivos permanentes como el café, la palma africana o de aceite y la naranja se siembran 13,216 hectáreas (Plan de desarrollo 2008).

El problema que genera la creación de monocultivos como el de la palma africana y la nuez de macadamia, es que la tierra sufre un desgaste convirtiéndola en terrenos infértiles, situación que se ve agravada con la modificación del sistema de cultivo¹², los estilos de vida, la forma de organización social y cultural (ver Fig. 38). Por eso, como señalan Stavenhagen (2007) e Iturralde (1997), el problema de la tierra únicamente visto desde el aspecto productivo no favorece la comprensión de los fenómenos sociales que se originan en la jerarquía política tradicional, en las oportunidades de trabajo y en gran medida la pérdida del sentido de pertenencia a la tierra, volviéndose una lucha constante entre aquellos que defienden la siembra como parte de su herencia cultural y aquellos que ven la ganancia económica.

12 La importancia de los sembradíos es que posibilitan intercalar cultivos, es decir, en la milpa se siembra maíz, frijol, calabaza y de manera silvestre crecen otras verduras que sirven como parte de la alimentación y también hay muchas plantas que se usan como medicina natural. Al cambiar los cultivos, también se modifica la alimentación y con ello se incrementa el índice de pobreza y vulnerabilidad de las poblaciones indígenas (PLATSE, reunión 5 agosto, 2009, Bachajón, Chis.).

Figura 38.
Cultivos no nativos.

Fotografía VML.



En la actualidad, el desarrollo económico del país ha hecho que los indígenas vivan sujetos al mercado internacional como lo señalan López y Teodoro (2006). En el año 2007, dentro de la Décima Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno del Mecanismo de Diálogo y Concertación de Tuxtla se reafirmaron los objetivos del Plan Puebla Panamá¹³ ahora llamado “Proyecto Mesoamérica” (SIPAZ, 2007). Dentro de este proyecto se encuentra la construcción de la autopista que irá de San Cristóbal de Las Casas a Palenque para lo cual será necesario expropiar la tierra a varias comunidades tseltales. También está la creación de un parque temático dentro del terreno de las cascadas de Agua Azul. En estos proyectos los que obtendrán las menores ganancias serán los indígenas.

Y uno de los proyectos que el gobierno ha tratado de implementar como estrategia para poder apropiarse de la tierra, es la creación de Ciudades Rurales (ver Fig. 39). Esta idea es semejante a la que se desarrolló en la época de la Colonia con las reducciones, pues la intención es proveer a las comunidades de servicios de luz, agua, educación, hospitales y centros comerciales en pequeñas regiones que puedan favorecer a varios grupos de familias, a cambio de que cedan los derechos de sus tierras. Es claro que este tipo de proyectos rompe con la dinámica comunitaria y familiar, está vista desde las necesidades que tiene una familia mestiza, donde la convivencia con los animales y la tierra no le es tan significativa (CIEPAC, 2008). Una forma de reaccionar ante esta situación, dentro del municipio de Chilón ha sido la creación de reglamentos ejidales internos¹⁴ que logran que el territorio no pueda pasar a manos de empresas privadas, ni de gobierno, pues es parte del patrimonio que los pueblos indígenas poseen desde hace ya miles de años. Esta acción, el gobierno municipal la retomó como parte de su estrategia de gobierno, pero no ha sabido apoyar a las comunidades que ya van muy avanzadas en la constitución de sus reglamentos, como es el caso del Ts’umbalil Guatepec.

Al conservar la estructura comunitaria y la distribución de los espacios que sirven para la vivienda, el cultivo de hortaliza, la milpa, el cafetal, los corrales y, en algunos lugares, el potrero, las familias tseltales aseguran el sustento, cuidando sobre todo la unidad entre ejidatarios (M. Espinoza, comunicación personal, 26 febrero, 2010). Pues la tierra supone fuertes relaciones de filiación, acceso a la semilla donada generosamente por los ancestros, apoyo familiar y comunal y un conocimiento de las condiciones de la producción y de la sociedad (Paoli, 2002).

13 La firma del Tratado del Libre Comercio y el desarrollo del Plan Puebla Panamá son ejemplos del interés que tienen los gobiernos federal, estatal y municipal en tecnificar las tierras para poder beneficiar a grandes monopolios y oligopolios multinacionales, nacionales y extranjeros, cuya principal intención es fomentar el cultivo de transgénicos, permitir la biopiratería y privatizar el agua, la tierra y el cielo por la cantidad de recursos naturales que se encuentran en ellos (Velasco, 2001).

14 Como parte del discurso político, el Gobierno Municipal publicó que: «Las comunidades indígenas, dentro del ámbito municipal, podrán coordinarse y asociarse en los términos y para los efectos que prevenga la ley. V. Los Municipios, en los términos de las leyes federales y Estatales relativas, estarán facultados para: a) Formular, aprobar y administrar la zonificación y planes de desarrollo urbano municipal; b) Participar en la creación y administración de sus reservas territoriales; c) Participar en la formulación de planes de desarrollo regional, los cuales deberán estar en concordancia con los planes generales de la materia. Cuando la Federación o los Estados elaboren proyectos de desarrollo regional deberán asegurar la participación de los municipios». (H. Ayuntamiento Constitucional de Chilón, Chiapas 2008–2010, 2008, p.15).

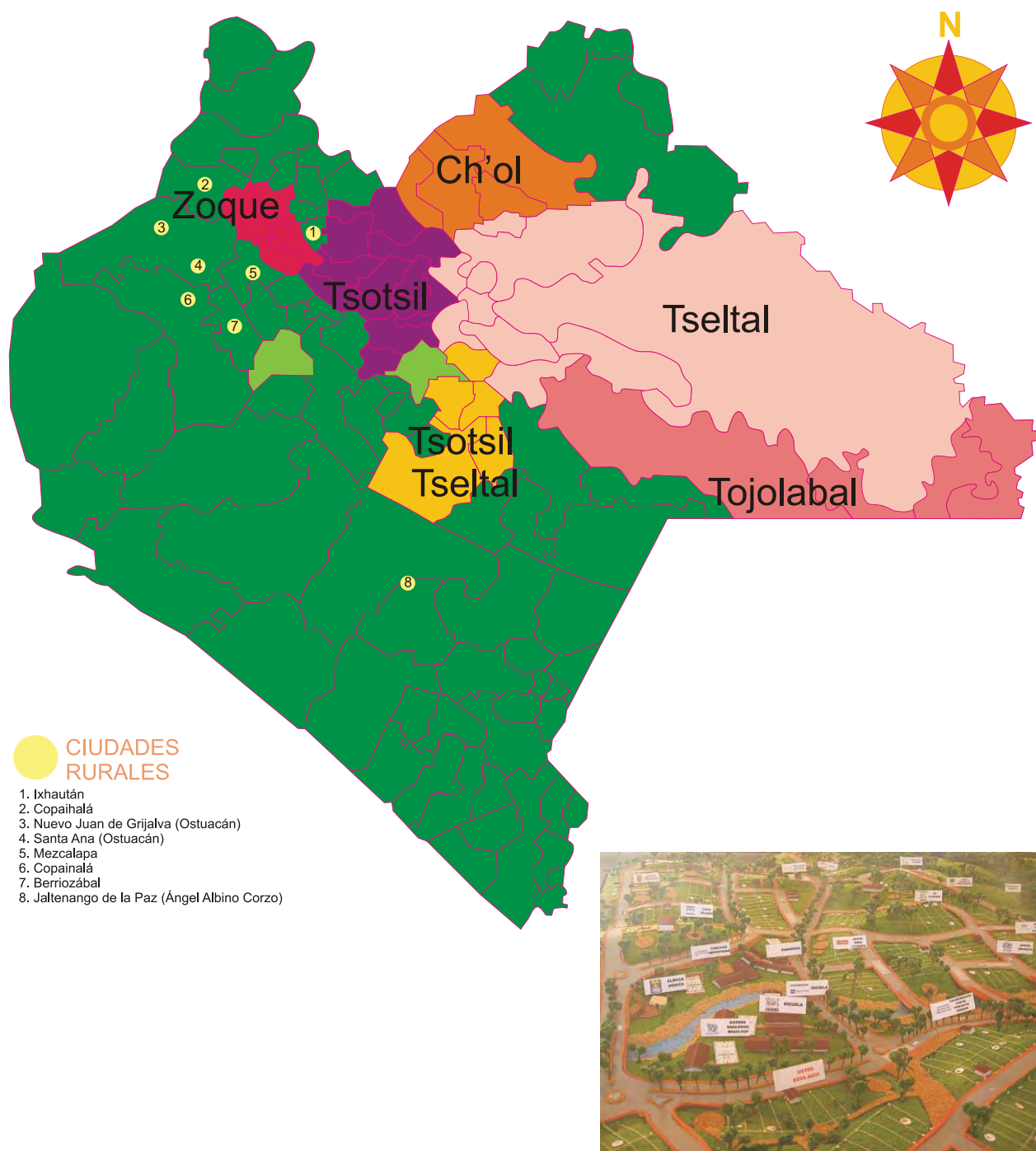


Figura 39. Ciudades rurales. Dibujo VML. Fuente SEDES, GOBIERNO DEL ESTADO DE CHIAPAS, 2008.

Tal vez, debido a la fuerte relación con el entorno, los tseltales encuentran elementos que los llevan para hacer que las condiciones no acaben con la fortaleza de ser una comunidad. No es únicamente un comentario romántico, sino, que pese a las condiciones de violencia que van más allá de lo simbólico, los tseltales desarrollan sistemas de gobierno que muestran una compleja planeación social enmarcada en un sistema político muy bien integrado en el que dan cuenta de su interés por defender la historia, sus costumbres, su organización social y su riqueza cultural. «Esta territorialización implica una refuncionalización de las relaciones de parentesco en favor de las relaciones de carácter territorial y tiene también un impacto sobre la reelaboración del sentido de autoasignación étnica bajo nuevas condiciones materiales» (Iturralde, 1997, p.82).

La milpa y el cafetal

En relación con el territorio, la milpa, el cafetal y el traspatio están estrechamente ligados a la vida familiar, y los roles entre hombres y mujeres se ven muy bien delimitadas. Sobre todo, la milpa y el cafetal son los espacios que representan un capital simbólico y económico para las familias tseltales, si por capital simbólico se entiende cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibido por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerlo, reconocerlo y conferirle algún valor (Bourdieu, 1997c, p.108).

En relación con las comunidades indígenas, «el maíz es considerado un alimento sagrado» (Maurer, 1984, p.66) que, según los ancianos nutre el cuerpo, el espíritu y la memoria. Paoli comenta al respecto: «Los tseltales saben que el maíz viene de los ancestros, es potencia sagrada, fuente fundamental de fuerza; gracias a él viven; piensan que todo indígena está hecho de maíz, al igual que otras gentes que habitan tierras lejanas» (Paoli, 2003, p.52). Grimbly (2005) y Florescano (2000) ven en las prácticas agrícolas elementos de la cultura maya, sobre todo en los terrenos que destinaban donde había unos campos comunales que todos ayudaban a cultivar. Además, la técnica de sembrar, regar, desyerbar, proteger, cosechar y almacenar creó un vínculo entre el ser humano y la Madre Tierra; por tanto, la tarea cotidiana de sembrar forjó lazos de identidad que hicieron de la vida campesina se acrisolara.

Para los pueblos indígenas, la vida gira en torno al ciclo productivo del maíz, sembrar, cuidar la milpa, cosechar y tener alimento son los momentos que determinan la convivencia del hombre y la mujer tseltal. En su vida sembrar para tener alimento, sembrar para conservar la herencia de los ancestros y sembrar para poder narrar la vida en torno a todo lo que llega a darse alrededor de los roles sociales y culturales entre los miembros de la comunidad (ver Fig. 40). La milpa representa el principal sistema productivo de la región, la disponibilidad de alimentos depende en gran medida de ésta. Cada familia cultiva aproximadamente dos hectáreas, que es la superficie que puede trabajar (Toledo, 2000), las tierras son de temporal, y se produce básicamente para el autoconsumo. (Ávila, 2008).



Figura 40.
El maíz en la vida
de los tseltales.
Fotografías Archivo jLuchiyej
Nichimetic y VML.

Los tseltales utilizan el sistema agrícola que utilizaron los mayas desde el año 600 a.C. (Morales, s/f). La tumba, la roza y la quema (Silva, 2006) se realizan en épocas regidas por un calendario muy preciso. Entre los meses de mayo y junio, se inicia la siembra para recoger los frutos en septiembre. El maíz que se obtiene sirve para elaborar diferentes alimentos, que van desde las tortillas, el pozol, el atole, los tamales que suelen combinarse con otros productos como el frijol, o calabaza que crecen en la milpa junto con otras veinte plantas que forman parte de la dieta tseltal (Breton, 1984; Paoli, 2003). Además, hay otras plantas que conforman el legado de medicinas naturales lo cual indican otro aspecto relevante el conocimiento ecológico que se fusiona al de las creencias sobre el poder que tiene la naturaleza (Molina y Valenzuela, 2006).

Los saberes que se hacen evidentes a través de las prácticas agrícolas posibilitan observar una gran cantidad de elementos simbólicos que de alguna manera se reflejan en los acontecimientos cotidianos y que de alguna manera se hacen presentes en expresiones orales y visuales, como son las historias que bordan las mujeres sobre la milpa (ver Fig. 41).



Figura 41.

La milpa.

Bordado de María Pérez Cruz,
Sección Zapata.

Una forma de expresión similar a la utilizada por los mayas, a partir de la figura del maíz, construían diversos discursos para dar a conocer sus observaciones astronómicas por medio de la siembra y la cosecha del maíz.

La milpa como herencia cultural posibilita conocer el sistema político que tienen los tseltales por preservar los conocimientos de sus antepasados y que a través de ellos hacen valer su derecho por preservar sus costumbres, su organización social y su cosmovisión (Molina y Valenzuela, 2006).

Por otra parte, los tseltales han extendido su conocimiento agrícola al cafetal ¹⁵ en él han desarrollado un sistema de cultivo similar al de la milpa, al intercalar cultivos que protejan las matas del sol. La protección que se brindan las diversas plantas, sirve para que los tseltales expresen el sentido de solidaridad y fraternidad que se debe tener dentro de la comunidad y de la familia. De esta manera, el café, además de significar el artículo por el cual reciben una mejor remuneración económica (Breton, 1984; Paoli, 2003), se convierte también en un recurso simbólico por medio del cual expresan su sentido comunitario.

El cafetal representa el trabajo de la familia, las mujeres, los niños y los hombres, pues todos participan en la siembra, cuidado y acopio del grano de café. A pesar de que el café no tiene un sentido sagrado como el maíz, su producción es una actividad que ha generado el interés por organizarse en cooperativas (ver Fig. 42). Pues el tipo de café que se cosecha y los métodos que se utilizan para su cultivo dieron como resultado un producto de gran aceptación en el mercado nacional e internacional. Lo que ha originado que el área destinada a este cultivo haya aumentado en un 37% en los últimos años y su producción en 19%, lo cual demostraría un beneficio para las familias; sin embargo, debido a la competencia entre productores y compradores el café ha disminuido un 12%, pero aún así tiene mayor valor que el maíz y el frijol (Otero 2006; Silva, 2006).

Por medio del cultivo del café, las comunidades tseltales se han involucrado con procesos diferentes a la milpa tradicional. Porque para obtener un café que puedan vender a buen precio necesitan seguir una serie de pasos en cierto sentido tecnificados. La forma de cuidar la planta, de recoger el fruto y de secarlo, necesita de muchos cuidados que se van mezclando con otras actividades de la vida familiar y comunitaria; se ven fortalecidas por organizaciones y corporaciones que procuran

15 México es el clásico ejemplo de un país que promueve el crecimiento agrícola sin desarrollo social. En el caso particular de Chiapas, los efectos de las malas políticas agrícolas son aún más marcados: a pesar de la gran capacidad hidráulica en la región, prevalece la agricultura de estación. Sólo cerca de 4 por ciento del total de las hectáreas tiene sistema de irrigación. Sobra decir que muchas de las superficies no irrigadas están dedicadas al cultivo del café, que representa la única fuente de ingresos para muchos productores. De hecho, el área destinada a este cultivo ha aumentado en un 37% en los últimos años y su producción en 19%, mientras que el valor del café ha disminuido en 12%. Según los términos de Howard y Homer-Dixon, la historia de Chiapas es la historia de la captación de recursos y de la marginalización ambiental. El primer término se refiere a la apropiación de recursos por parte de las élites. La marginalización ambiental aparece con la explosión demográfica y con la distribución desigual de las tierras. Esto se debe, en parte, a que los antiguos empleados de las fincas o los productores desplazados emigran hacia zonas ecológicamente frágiles (Otero, 2006).

un comercio más sustentable y amigable, tanto con los productores como con el entorno (Silva, 2006), enfrentado así a los coyotes que durante mucho tiempo han abusado del campesino.

El cafetal ha tomado tanta importancia en la vida de la comunidad que las mujeres han comenzado a plasmar en sus bordados diversas imágenes relacionadas con la oración en el cafetal y el corte del fruto. En ocasiones en las imágenes se observa la convivencia tseltal entre la milpa, la montaña y el cafetal (ver Fig. 43).



Figura 42.
El cafetal y la socios de la cooperativa Bats'il Maya.

Fotografías VML, Alicia Gómez y archivo de Bats'il Maya .



Figura 43. La oración a la cruz en el cafetal. Bordado de Manuela Mendoza Pérez, Sección Zapata.

Sentido de la oración y la fiesta

“Y viviendo en los montes se estará idolatrando en sus milpas, llevando a sus mujeres e hijos y no viniendo en toda la vida a las cabeceras con ocasión de que están guardando sus milpas”. (Texto de la época colonial, recuperado por Vázquez, 2001).

Para los españoles les resultó complicado comprender que las personas hicieran oración a elementos de la naturaleza y catalogaron esas acciones como algo no permitido por Dios. Nunca se pusieron a pensar que tal vez, Dios tiene otras formas de comunicarse con su pueblo, y que los indígenas habían alcanzado a establecer un diálogo muy particular, en donde se agradecía el sustento, el espacio y la armonía comunitaria. En la actualidad los tseltales mantienen ese vínculo espiritual.

Con frecuencia los tseltales mencionan la importancia de tener el corazón en armonía, “en casa”. Esta metáfora posibilita analizar el sentido del diálogo interiorizado que exteriorizan (Bourdieu, 1982) a través de signos verbales y no verbales (Jáuregui, 1997), en donde es posible reconocer el agradecimiento (flores), la purificación de un lugar sagrado (incienso), la comunión (alimento), la presencia de Dios (cruz); de esta manera, las palabras y los símbolos se vuelven capitales que aseguran la respuesta positiva que asegurará las buenas cosechas y la unidad de la comunidad (Sidorova, 2000) y por todos los seres que conforman el territorio (ver Fig. 44).

La oración

La oración en la vida de los tseltales representa el diálogo más profundo con Dios, con la Madre Tierra y con los antepasados. El agradecimiento que expresan también tiene un sentido de memoria, donde a través del diálogo muestran las relaciones que van más allá del ámbito comunitario, pues la vida cotidiana está enlazada a fuerzas sobrenaturales que favorecen la armonía entre los bienes ambientales, sociales y políticos (Cortina y Miranda, 2007; López Austin, 1980). Jáuregui (1997) menciona que en algunos tipos de oración se puede observar un vínculo entre sociedad y religión, que de alguna manera, expresan la identidad, el sentido de pertenencia y la organización comunitaria. También se hace oración a la cruz, a la montaña, a los ríos, a través de altares donde se pide por la cosecha, por la comunidad.

A través de cantos y rezos, los tseltales mantienen los conocimientos ancestrales. En la tradición, los tseltales dan a conocer el sentido de su mundo religioso y artístico, pues la oración implica entrelazar palabras mediante las cuales se establezca un ritmo, una tonada, una secuencia compositiva que hace a la persona conectarse con su memoria histórica (Montemayor, 2000).



Figura 44. Los símbolos para hacer oración: candelas, incienso, flores, caracol. Fotografías VML.

El pat'otan, se convierte en un momento de oración muy importante en la vida de los tseltales, pues representa un «saludo entre el capitán, sacerdote del santo, y la comunidad, representada por el opisal, y por un principal. En él se habla de las obligaciones y sufrimientos del capitán y de todos los fiesteros para llevar a cabo, cual es debido, la fiesta instituida por los ancestros. Dura al derredor de media hora, y se recita siempre al son de la música» (Maurer, 2009, s/np).

De igual forma, los mayas hacían ofrendas a la tierra y a otros lugares sagrados, en los que se entablaba la relación hombre dioses, ocasionando que las fuerzas circularan por el cosmos en forma a la vez equilibrada y terrible; de esa manera los dioses se nutrían con las sustancias vitales de los hombres para mantener los ciclos universales. En la actualidad, la ofrenda consiste en verter en un hoyo en la tierra caldo que representa la sangre animal y la sangre vegetal, para indicar, que el alimento con el que se nutren seres humanos a través de las plantas y animales de sus corrales, de las milpas y de la montaña, es proporcionado por la madre tierra.

Las celebraciones tienen un gran número de símbolos que han servido de inspiración a las mujeres para confeccionar sus bordados. Pero sobre todo, para poder celebrar la armonía que mantienen en un espacio donde conviven y aprenden unas de otras. A pesar de que este tema se profundizará en los capítulos cuatro y cinco, es importante mencionar, que en la celebración de la tierra, de manera particular, las mujeres colaboran en diferentes actividades con el fin de agradecer a Dios y a la Madre Tierra, su trabajo, su alimento y la unidad de su familia (ver Fig. 45).

Además, en la celebración de la tierra que realizan las mujeres, se observa la participación de personas que tienen un reconocimiento particular, como son la principala, el diácono¹⁶, la presidenta y las encargadas de cada sección. Estos cargos, como suelen llamarle los tseltales, demuestran una jerarquía social y simbólica dentro de la organización de la cooperativa, punto que se analizará en el capítulo cuatro.

Las mujeres de la cooperativa sustentan gran parte del sentido de su trabajo en la oración. Y de alguna manera, se han encargado de recuperar el símbolo del altar maya. Una ofrenda que simula los cuatro puntos cardinales, el cielo y la tierra, de esta forma, simbolizan el recorrido del sol, quien durante el día recorre el cielo con la intención de descender a la tierra de la muerte, para vencerla y renacer (Grimbly, 2005). Este recorrido queda plasmado en algunos de los bordados, tema que se profundizará en el capítulo cinco. Únicamente se menciona, con la intención de dar a conocer, que las expresiones simbólicas que utilizan los tseltales, les posibilita conservar y transmitir el sentido holístico de su vida, y de alguna forma, reproducen rituales que para los mayas eran tan significativos a tal grado que los dejaron plasmados en algunos de sus códices, y un ejemplo de ello es la página 26 del Códice Dresden (Morales, s/f) (ver Fig. 46).

¹⁶ Es común que el diácono vaya acompañado con su esposa, pero cuando es viudo hace su trabajo solo, como es el caso de don Tomás, el encargado de acompañar a las mujeres de la cooperativa.



Figura 45. Las mujeres de la cooperativa jLuchiyc Nichimetic en la oración a la cruz . Fotografías VML.

Figura 46.
Página 26
del Códice Dresde.

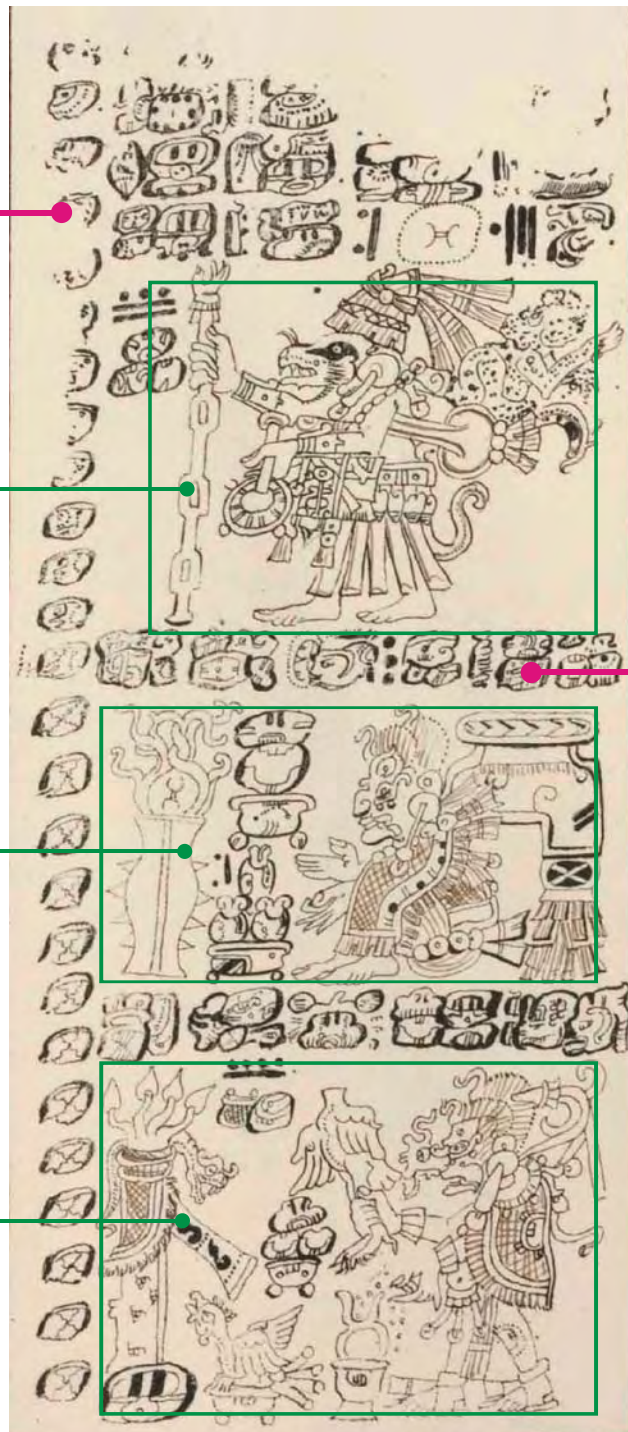
Esquema de VML basado en Paxton, 2006.

Nombre de los días

Tlacuache
cargando diversos
símbolos
de los años
nuevos

Deidad patrona

Dios ofrendando
frente a los marcadores
de as cuatro
direcciones
perimetrales



Nombre de las deidades

En el tiempo antiguo nuestros padres adoraban los manantiales. Adoraban y rezaban a Dios allá, para pedirle al Dios verdaderamente verdadero, al Dios vivo allí en los montes. Así es en mi pueblo: la mayoría celebra el tres de mayo, hacen fiesta, adoran allí donde brota el agua, allí hacemos la sagrada fiesta. Vuelve a nacer la fiesta con las banderas, con el tambor y la guitarra. Buen canto, buena fiesta. (Paoli, 2003, p.48).

La oración a la tierra, los ríos y la montaña, la milpa y el cafetal, además de realizarse en tiempos que coinciden con las estaciones, o los momentos para sembrar y cosechar, tienen una fecha fija, el 3 de mayo, la fiesta católica de la Santa Cruz. La fusión entre el agradecimiento a la Madre Tierra, quien es jCh'ul Me'tic, Ch'ul Lum –nuestra Santa Madre, Santa Tierra- se une a la presencia solidaria de Dios Padre-Madre. Esta unión posibilita a los tseltales expresar el agradecimiento por el sustento y el perdón por el maltrato que recibe en la siembra y el cultivo; así pues, la constante insistencia en agradecer y pedir perdón, es un elemento muy importante para las mujeres bordadoras. Por eso, muchos de sus diseños se basan en este diálogo constante entre la persona y el entorno, entre la sabiduría heredada de los abuelos que ellas pueden plasmar a través de su habilidad para abstraer imágenes. En ese sentido, «el conocimiento de los antepasados marca en la comunidad tseltal un sentido de pertenencia, mientras más lejana esté la presencia de sus antepasados, le atribuyen una conexión con la naturaleza y podría decirse que con el cosmos e inframundo» (de Vos, 2001, p.22) (ver Fig. 47).

Un punto que es necesario resaltar, es que para los tseltales, todo el entorno tiene vida, especialmente la tierra, Maurer (2007) comenta lo siguiente:

«Eso sucede en la cosmovisión tseltal: los seres, aun los que nosotros llamamos inanimados, están vivos, especialmente la Tierra, que no es un objeto, y menos de explotación: es un ser viviente; es la Madre Santa, que da la vida y el sustento. Sin embargo puesto que para cultivarla habrá que maltratarla, lo cual supondría una ruptura de la armonía con ella, se le pide antes perdón, y se le ofrecen dones. [...] También hay armonía con los demás seres, los árboles, los ríos, los cerros etc., todos los cuales tienen vida, y hay que respetarlos, puesto que están vivos y contribuyen a nuestro bienestar. [...] El Popol Vuh [...] narra que los animales domésticos, los utensilios y otros seres inanimados se rebelaron contra los hombres, precisamente porque al no respetarlos, rompieron la armonía» (Maurer, 2007, s/np).

Por eso, la importancia de respetar la armonía entre el entorno y las actividades que los tseltales realizan, ya sea para obtener alimentos, para orar y para celebrar la vida, se manifiesta a través del constante diálogo entre los seres divinos y los miembros de la comunidad. Además, en la oración fue posible observar una serie de aspectos con los cuales se puede conocer la organización social tseltal, como es la jerarquía entre quienes tienen el derecho de hablar con la tierra y con Dios a nombre de la comunidad. Así, en el campo religioso se observa un instrumento de dominación simbólica «es decir, de especialistas, que gozan del reconocimiento y la legitimidad social de ser los detentores exclusivos de saberes que mantienen un doble juego de distribución de los bienes religiosos» (De la Torre, 2002, s/np).

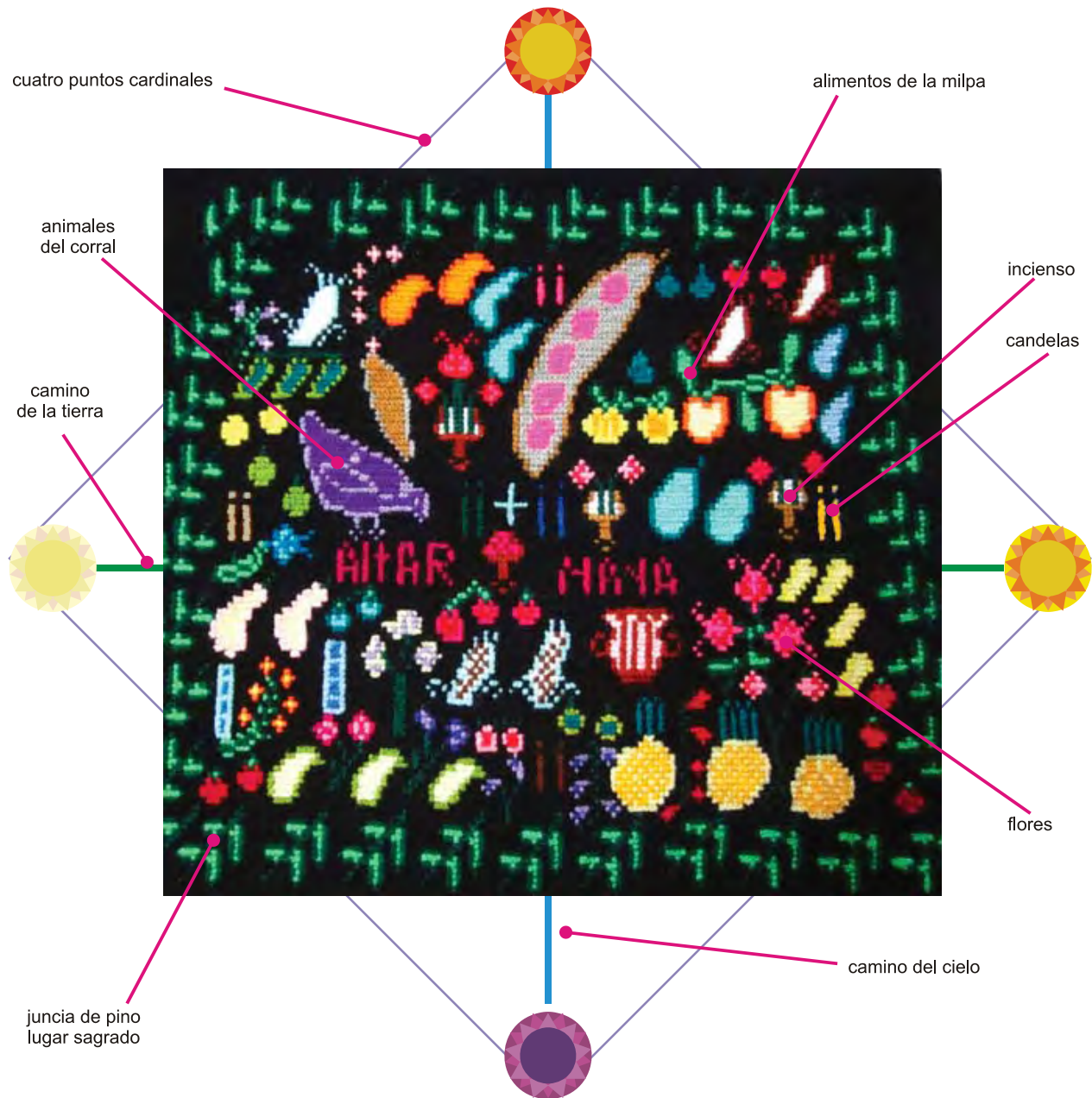


Figura 47. Altar maya. Bordado de Hipólita Gutiérrez Cruz, Sección Zapata.

La fiesta

La oración es un elemento importante en la fiesta. El sentido de fiesta es algo muy arraigado entre los tseltales, entre incienso, candelas y flores, comienza la fiesta con la finalidad de establecer la armonía entre la comunidad, la naturaleza y el mundo superior. La fiesta tradicional tseltal comienza con el saludo del sonido del caracol a los cuatro puntos cardinales, con la intención de bendecir el lugar, y a la vez, agradecer a la naturaleza y a los antepasados, la vida, el alimento y la fe, que se vive a través de trabajos comunitarios.

La fiesta se hace para cumplir un pacto hecho por los ancestros con el santo: él cuidaría al pueblo y éste debería darle culto. Esto implica un agradecimiento a Dios, quien por medio del santo ha protegido a su pueblo durante el año. Como dijo un principal: “No es de admirar que hagamos fiesta para nuestros hermanos, porque con ella agradecemos a nuestro padre Dios los beneficios que nos ha hecho”. Fueron los curas españoles los que asignaron un patrono a cada poblado. Los indígenas piensan que fue el santo mismo quien escogió la comunidad.

La fiesta es una celebración que está llena de elementos simbólicos, tanto por el sentido que tiene, como por la participación de autoridades tseltales; también porque tiene una serie de momentos, por ello se coloca el siguiente texto donde Maurer (2008, s/np) hace una síntesis que ayudará a comprender el sentido de la fiesta en este documento:

«La comunidad, mediante los principales elige a 4 capitanes, para que sean sacerdotes del santo por un año. El bienestar de la comunidad depende del buen desempeño de los capitanes en quienes han estado fijos durante todo el año los ojos de todos. [...] El servicio al santo debe ser en plena armonía, y para fomentarla y acrecentarla los capitanes se reúnen cada mes, junto con los musiqueros, y con el opisal—oficial (que tiene a su cargo la organización y la realización de la fiesta), oran, bailan y celebran un pequeño banquete. [...] A cada capitán le toca allegar los elementos necesarios para la fiesta: en especial maíz, frijol y un puerco para las comidas. Esos elementos no los puede comprar, sino tiene que producirlos él mismo, pues en la honra del santo “tak'in k'op ma'yuk stuk” — el lenguaje del dinero no sirve. [...] El Opisal es un cargo importantísimo, pues de él depende en gran parte el éxito de la fiesta, pues le toca su organización y dirección general con todos sus detalles. [...] Los musiqueros: dos pares Tambor y flauta, Violín y guitarra. Son esenciales en la fiesta y su oficio es agotador, pues tocan prácticamente sin parar desde la madrugada, hasta bien entrada la noche, durante los días que dura la fiesta. [...] El j'otseselmats winik, maestro de ceremonias, en la casa de cada capitán, y de la distribución de los alimentos. [...] Los “alkales” Además de velar por el orden material y espiritual del poblado, su autoridad en la fiesta misma es muy grande. [...] Son importantísimos los “j'ik'abiletik” invitados a ayudar. [...] En primer lugar la oración que recitan a la madrugada los capitanes, el opisal y los maestros de ceremonias, acompañados de los musiqueros. En la oración se insiste ante el santo en que los capitanes han cumplido a la perfección su oficio de honrarlo. [...] El baile. Lo ejecutan los capitanes, el opisal, los maestros de ceremonias, y quienes lo deseen, unas 8 veces al día; dura alrededor de media hora. [...] Las comidas son esenciales, pues Las esposas de los capitanes llevan cada una sus tortillas; con ellas se forman

Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Figura 48. Momentos de la fiesta. Fotografías VML y YAM.

cuatro montones, de modo que en cada uno haya tortillas de cada uno de los capitanes. Además circulan continuamente entre los asistentes cuatro calabazas de atole; además cada dos comensales comen de un mismo plato». (ver Fig. 48).

El primer punto a resaltar es que para los tseltales la fiesta es un camino para restablecer la armonía del pueblo, es un convivio mutuo entre el pueblo y sus autoridades, y en ocasiones con personas de otras comunidades.

Un segundo punto, es que en la fiesta se aprecia la organización tseltal basada en el sistema de cargos (Almeyra, 2009). Donde el principal representa la autoridad suprema de tipo civil cuya función más importante es resguardar el orden de la comunidad, por tanto, tiene que estar presente en todas las decisiones que toma una comunidad, no hay acuerdo o negocio importante que se decida sin ellos (Arquidiócesis de San Cristóbal Las Casas, 2004).

Como tercer punto, se observa el papel del capitán; de alguna manera evoca el sacrificio del sacerdote maya, que sacrificaba a un joven para los dioses, ahora, el sacrificio se representa con el incienso que purifica y el cerdo que se mata y se comparte. Pero sobre todo, el sacrificio del capitán se simboliza con el ayuno de tres días antes de la fiesta (Gilberto Moreno, capitán de San Jerónimo y Profr. Manuel, capitán de San Sebastián; comunicación personal, 8 de febrero de 2010).

En el cuarto punto se encuentran el caporal, el oficial, los musiqueros, las bailarinas, el que quema el cohete, el que adorna la casa y el altar de la cruz, el que se encarga de traer las juncias u hoja de pino, las mujeres que queman el incienso (Moreno, 1998).

En las posiciones (cargos) y disposiciones (servicios), la fiesta posibilita observar una serie de relaciones entre quienes están encargados de organizar la fiesta, y aquellos que participan en ella desde el sentido de unión y comunión con los elementos simbólicos, como el santo, la cruz, la milpa, la montaña o el río. Y en todo esto, es posible observar el espacio social y las posiciones que ocupan los agentes (Bourdieu, 1997c).

La fiesta como instrumento de expresión favorece la observación de una serie de símbolos que se entrelazan en forma de mensajes y se expresan como códigos. Por ejemplo, el traje que visten los capitanes, es de color rojo adornado con cascabeles y listones dorados. El elemento simbólico de mayor valor lo tiene el color, con el cual representan el sacrificio por la comunidad, mientras que el sentido de sacrificio se convierte también en un elemento simbólico. Ninguno puede separarse, porque en el ámbito sagrado de los tseltales, la figura del capitán es reconocida a través de su indumentaria. Existen otros elementos como la bandera, la cruz, el sombrero, adornados con listones que representan los colores del maíz.

La fiesta tseltal como acto religioso, político y hasta económico se estructura a partir de la conjunción de lo verbal, lo auditivo, lo musical, lo dancístico, lo gestual y lo visual. La combinación de ellos, estructuran experiencias comunicativas sobre el sentido simbólico de ser comunidad, de vivir en armonía y de conservar la herencia de los antepasados. (Jáuregui, 1977). En la fiesta tseltal, la creatividad juega una función muy importante, pues une cada pieza de tal forma que conserva su esencia principal.

La música

En el caso de la música se observa como determina cada momento de la fiesta, como si fuera un cronómetro. Panofsky (1996, p.115) menciona que la representación del tiempo puede significar la “oportunidad fugaz” o la “eternidad creadora” y que se le puede atribuir características como si fuera un personaje dotado de cualidades de deidad. Este comentario de Panofsky hace pensar que en la música, los tseltales expresan el recorrido del amanecer, del atardecer y el anochecer a través de los ritmos de la música; por eso, durante la fiesta, la música marca el desarrollo de los tiempos en que se debe llevar a cabo en la oración, el saludo, el baile y el compartir de los alimentos.

En la música, los tseltales se conectan con los antepasados al respetar los números 4, 6 y 13 como elementos sagrados. Los sonidos del violín, la guitarra, el tambor y la flauta (ver Fig. 49) se reproducen a partir de secuencias numéricas muy precisas, además, en la cantidad de músicos como mencionó Maurer, dos pares de músicos que en realidad representan el número cuatro. Por otra parte, el número seis simboliza la ofrenda o limosna que el capitán ofrece al santo, lo cual se refuerza con seis candelas y seis flores. Respecto al número trece, es la suma entre musiqueros, capitanes, mayordomos y principales que participan en la fiesta.

Además, entre los músicos también existe una jerarquía, que en el sentido comunitario tseltal es la autoridad para resguardar y asegurar que la música tradicional no se pierda. En caso de que uno de los músicos fallezca, es sustituido de la siguiente manera: el jefe de musiqueros, junto con el gran principal, visita y llevan regalos a la persona que conoce los ritmos, los tiempos de participar.

De manera particular, la reduplicación de las notas musicales se reproduce en la secuencia formal de las figuras de los bordados, esta característica de alguna manera se vincula con la secuencia numérica que manejan las mujeres para intercalar, tamaño, posición de las cruces dentro del lienzo, aspecto que se profundizará con mayor detalle en el capítulo cinco. Por ahora, se retoma para describir la unión entre la oración verbal tradicional con la forma musical y dancística (Jáuregui, 1997).



Figura 49. Musiqueros. Fotografías VML.

El baile

Entre la música y el baile hay una unión muy particular, en la música y la danza se crea un espacio sagrado, para los mayas representaba «el espacio sagrado que franqueaba el portal al Otro Mundo y libraba a los muertos de las garras de los habitantes de Xibalbá» (Freidel, et. al, 2001, p.289).

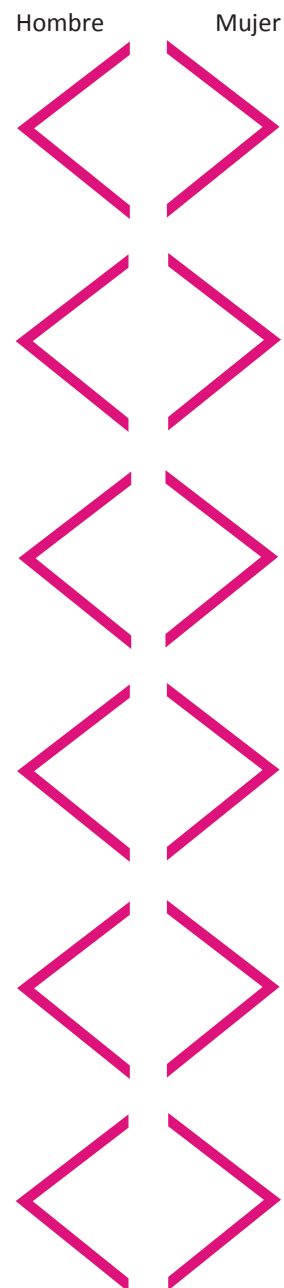
En la actualidad, el espacio sagrado se acaricia con los pies, con suavidad y respeto; por eso, las mujeres se mueven simulando un montículo en la tierra. Pudiera ser la representación del hoyo que se hace en la tierra con la coa, y la tierra que cubre la semilla para que no la roben los pájaros. Gráficamente, el movimiento de las mujeres puede representarse por líneas quebradas o bien una línea ascendente y otra descendente. Por su parte, los hombres, mantienen el mismo paso pero pueden desplazarse en línea recta.

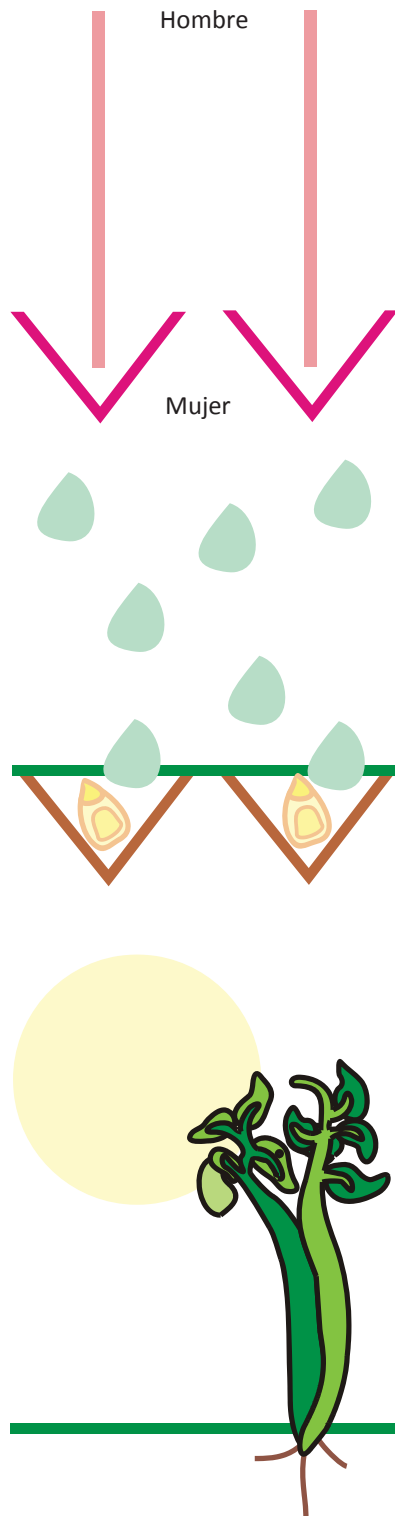
Para poder bailar es imprescindible saber seguir la tonada de los musiqueros, y tomar en cuenta el ritmo que marcan para cambiar de posición o desplazase. Esto es importante, porque en el baile tseltal se representa el tiempo de siembra, en el que es necesaria la lluvia para que crezca la semilla. Por eso, en el baile, los hombres representan la lluvia y las mujeres la tierra y con ello se expresa la fertilidad. Que también puede expresarse en la influencia que tiene la luna sobre la tierra para hacer crecer la semilla, idea que puede apoyarse en lo que comenta Marion (2000) sobre el ritual donde los hombres y las mujeres bien pudieran representar la renovación del cosmos y de la vida que hay en él.

En relación al ritmo de las personas cuando bailan, es suave, siempre en el mismo lugar, aún cuando hay desplazamientos estos se hacen son cierta calma, con la intención de no cambiar el “corazón” de la Madre Tierra, pues el movimiento de los pies expresa que todo tiene un tiempo, un momento, sobre todo porque se guarda el respeto a la vida (ver Fig. 50). De aquí el sentido de mantener un mismo lugar para conectar el corazón, sobre todo cuando las mujeres elaboran su trabajo de tejido en telar, como se verá en otro momento.

Figura 50. El baile tseltal.

Fotografía y esquema VML.





La comida

Para finalizar la descripción de la fiesta, se hablará del sentido que tiene el momento de compartir los alimentos a partir de la cita de Maurer colocada unas líneas antes. Él menciona como puntos centrales la tortilla y el atole. De alguna forma coincide con la descripción de Freidel, et. al. (2001) sobre la forma en que los mayas usaban el maíz, en forma de masa, como líquido o molido. Por su parte, Diego de Landa, dejó escrito lo siguiente:

Que el mantenimiento principal es el maíz del cual hacen diversos manjares y bebidas, y aun bebido como lo beben, les sirve de comida y bebida, y que las indias echan el maíz a remojar en cal y agua una noche antes, y que a la mañana (siguiente) está blando y medio cocido y de esta manera se le quita el hollejo y pezón; y que lo muelen en piedras y que de lo medio molido dan a los trabajadores, caminantes y navegantes grandes pelotas y cargas y que dura algunos meses con sólo acedarse; y que de aquello toman una pella y deslíenla en un vaso de la cáscara de una fruta que cría un árbol con el cual les proveyó Dios de vasos; y que se beben aquella substancia y se comen lo demás y que es sabroso y de gran mantenimiento; y que de lo más molido sacan leche y la cuajan al fuego y hacen como poleadas para las mañanas y que lo beben caliente; y que en lo que sobra de las mañanas echan agua para beber en el día porque no acostumbran beber agua sola. Que también tuestan el maíz, lo muelen y deslíen en agua, que es muy fresca bebida, echándole un poco de pimienta de Indias y cacao. (Landa¹⁷, 1994, p.115).

Magaloni (1997) por su parte, indica que para poder usar el maíz, era necesario hervirlos con un puño de cal, técnica que permanece como herencia del conocimiento de los antepasados para las mujeres tseltales a quienes se les confía la transformación de los alimentos en la fiesta. Se cree que en el período clásico los mayas elaboraban sus alimentos combinando el maíz con chile, frijoles y carne, ya fuese en forma de tamales o bien envueltos en hojas de plátano (Grabe, 2006). En la actualidad, esta forma de preparar los alimentos es la que se usa para las fiestas, por eso se considera que los alimentos son sagrados porque servirán para alimentar a la Madre Tierra y a los miembros de la comunidad, como signo de comunión. Cada alimento que se prepara tiene forma diferente, hay tamales rectangulares, cuadrados y en forma de rombo, también los hay en forma circular. La geometría se manifiesta en la comida, para representar su carácter místico, como alimento del universo y como el universo de sabores que nutren el alma del tseltal (ver Fig. 51).

Los recipientes en los que se deposita el alimento tienen también una relación con la cosmovisión maya. La forma perfecta del círculo simboliza el universo y los ciclos de la vida y esta forma es la que tienen los platos. Los vasos, cuya función es contener las bebidas (aguardiente o atole), representan la ceiba, el árbol sagrado que conecta los distintos planos del universo, también presenta el inicio de la vida y mediante su uso es posible dotar a las divinidades de las dos sustancias más preciadas, la sangre y el maíz (Cortina y Miranda, 2007).

17 Diego de Landa (1524-1579), escribió el documento "Relación de las cosas de Yucatán" hacia 1566, en el que describe la forma de escritura maya. Para esta investigación se consultó la edición de CONACULTA de 1994, por lo que se anota ese número de año en la referencia bibliográfica.



Figura 51. La comida. Fotografía y esquema VML.

Por todos los detalles sagrados que tiene la fiesta, el principal vigila que la comida se comparta en forma equitativa entre los capitanes, así simbolizan el alimento de cada rincón de la comunidad simulando los puntos cardinales, los altares, las milpas y los cerros que el santo ha bendecido durante todo el año (ver Fig. 52).



Bordado de María de Lourdes Encino Mendoza, Sección Zapata.

Figura 52. La comunidad en armonía con la Madre Tierra.



Bordado de Isabel Mendoza Pérez, Sección Zapata.

La participación de la mujer

La familia y la comunidad

Una familia tseltal se conforma por el padre, la madre y los hijos que suelen vivir cerca de los abuelos, tíos, sobrinos. La vivienda tseltal por lo regular está formada por la cocina, alguna habitación, una pequeña huerta espacios comunes para todos los miembros de la familia. Algunas viviendas cuentan con energía eléctrica, agua potable y letrinas (PRODESI, 2008a). En un ambiente de incertidumbre por la continua violencia, la falta de espacios para sembrar y también las pocas oportunidades de empleo, la familia tseltal desarrolla su vida procurando conservar la convivencia, los valores y las expresiones culturales.

Dentro de los roles familiares, los ancianos tienen un lugar privilegiado; ellos son los continuadores de la sabiduría heredada por los antepasados y transmitida al pueblo con sus palabras y sus ejemplos. Los hombres se encargan de sembrar la milpa y de trabajar fuera de casa (Herrera, 2002). Por su parte, las mujeres se encargan de limpiar la casa, preparar alimentos, cuidar a los hijos (Ávila, 2007). A los niños les toca asistir a la escuela, acompañar a sus padres a la milpa y al cafetal y también, les toca jugar.

La familia tseltal como unidad doméstica posibilita conocer el sistema de parentesco, los linajes, las alianzas que sus miembros llegan a compartir en sus hogares y con el resto de la comunidad (Marion, 2000, p.p.43-44) (ver Fig. 53).

Herrera (2002) dice que en los roles sociales tradicionales, la mujer no tiene oportunidad de participar en asuntos públicos, mucho menos tiene derecho a opinar en asambleas o en asuntos que tienen que ver con la elección de su pareja, su decisión de tener hijos, de estudiar o de salir de la comunidad. Aún cuando las mujeres se han organizado para recibir información y formación en aspectos relacionados con la salud, la espiritualidad, la economía doméstica, faltan muchos esfuerzos para lograr que las mujeres tengan oportunidades similares a las que tienen los hombres (Araiza, 2004). En la actualidad, muchas de las familias tseltales tienen una jefatura femenina, ejercida por la abuela, la mamá, la tía o la hermana mayor; esta situación, de alguna manera, ha roto con el esquema de la familia nuclear. INMUJERES (2006), menciona que a pesar de ser una realidad, la jefatura femenina no es reconocida como tal, por los patrones tradicionales que otorgan al hombre el poder sobre la decisión de la vida familiar.

Puede decirse que los hombres representan el poder cultural y las mujeres el poder simbólico. Es decir, a los hombres se les relaciona con las actividades productivas, políticas y sociales mediante



Figura 53.
La familia tseltal y la comunidad.
Fotografías archivo jLuichiyej Nichimetic y Misión de Bachajón.

los cuales establecen redes de relaciones dentro y fuera de la comunidad. Mientras que las mujeres, con sus labores, se encargan de mantener la memoria de los antepasados junto con los ancianos de la comunidad. De ese ejemplo, es posible resaltar el sistema de disposiciones durables y transferibles mediante los cuales los agentes integran experiencias, conocimientos, obligaciones y deseos, con el fin de estructurar percepciones, apreciaciones y acciones dentro de un espacio históricamente situado (Bourdieu, 1980). En otras palabras, «a través de la necesidad económica y social que hacen pesar sobre el universo relativamente autónomo de la economía doméstica y las relaciones familiares, o mejor, a través de las manifestaciones propiamente familiares de esta necesidad externa (forma de división del trabajo por sexos, universo de objetos, modos de consumo, relación entre parientes, etc.) producen las estructuras del habitus que están en el principio de la percepción y apreciación de toda experiencia posterior» (Velasco, 1998, p.41).

Ruiz (2006) cuestiona las costumbres hereditarias, pues encuentra que la desigualdad entre hombres y mujeres propicia la violación a los derechos de la mujer, en relación a la obtención de derechos sobre la tierra, mucho menos las hace merecedoras de créditos ni de participar en espacios públicos. La mujer puede participar con su trabajo en las tierras familiares, esta situación es bastante crítica, pues hay comunidades donde a las mujeres se les despoja de sus tierras, por ser mujeres, por ser de un ejido distinto al de su marido, o por no estar aliadas con algún grupo político (Vázquez, 2005).

La educación y el trabajo

El municipio de Chilón presenta los más altos niveles de marginación y analfabetismo a nivel nacional (PRODESI, 2008a; INEGI, 2005; INMUJERES, 2006). Si bien, el gobierno ha desarrollado programas para elevar la educación de las comunidades indígenas, por lo regular su propuesta educativa está desvinculada de la realidad comunitaria, de los procesos culturales y sobre todo de elementos tradicionales. Así, la educación se vuelve una instrucción. Araiza (2004) critica la respuesta que tiene el gobierno para atender la demanda educativa en las comunidades marginadas; también comenta que los programas asistencialistas propician la desigualdad entre hombres y mujeres.

Los programas educativos diseñados para las comunidades indígenas, se interesan por la enseñanza del idioma español y no toman en cuenta la cultura; por ejemplo, la experiencia de la milpa, como parte de la formación del pensamiento abstracto y matemático (Muñetón, 2009). Las celebraciones a la cruz, la milpa y la montaña son la base de la literatura tradicional y en el bordado se desarrolla el sentido del arte y la motricidad, esto, por dar algunos ejemplos.

El campo y la montaña son arsenales de recursos didácticos donde se aprende a caminar, a encontrar plantas silvestres comestibles, medicinales y útiles para tantas cosas; maderas para usos diversos; piedras de múltiples formas, colores y tamaños; las flores variadísimas cambian con los meses del año; los cambios de estación, la influencia de los astros en la germinación y el crecimiento de las plantas; los tipos de tierras: con unos se facilita la germinación y el crecimiento de tales tipos de plantas, con otras no se dan bien esas mismas especies; veneros de agua, arroyos y los aún hoy plétóricos de fauna: peces, camarones, langostinos, caracoles, acociles. Cada hallazgo es el momento de una experiencia y de un aprendizaje (Paoli, 2003, p.88).

El aprendizaje de la vida se desarrolla a partir de la observación de las actividades que realizan los mayores en la milpa, el cafetal, la casa. «Hacer aprender indica una acción conjunta del que hace (o ayuda a) aprender y del que aprende, quien desempeña el papel principal» (Maurer, 2007, s/np). Por tanto, se aprenden usos y costumbres por eso la importancia de todos los signos que tienen las actividades cotidianas, de la fiesta también o de algunas asambleas comunitarias. Escuchar, ver, disponerse a estar con el otro, es la médula central del sistema de aprendizaje tseltal.

La educación tradicional tseltal ofrece una formación en el agente, que de alguna manera lo hace poseer un capital cultural, social y simbólico. Sin embargo, las personas que poseen el conocimiento de la escritura y la lectura obtienen un capital educativo distinto al resto de los integrantes de la familia y de la comunidad.

Es importante mencionar que la educación de las mujeres pasa por varios momentos, en algunas comunidades, las menores no asisten a la escuela porque se cree que no necesitan saber otras cosas distintas a las labores domésticas (Araiza, 2004). Por otra parte, hay otras comunidades donde la educación de menores, y jóvenes se ha incrementado porque las mamás reciben ayuda del programa “Oportunidades”¹⁸.

Concretamente, el nivel de educación de las comunidades que conforman la cooperativa de bordados es bastante desigual, por ejemplo, en algunas comunidades únicamente hay primaria, secundaria y en otras hay hasta nivel bachillerato. Mientras que en unas comunidades, pocas mujeres logran aprender a leer y escribir, en otras, las mujeres con mayor nivel escolar se enfrentan a la falta de espacios para poder trabajar fuera del hogar. Además, «la división social del trabajo continúa determinando los papeles que hombres y mujeres desempeñan, de manera que al hombre se le sigue concibiendo como el proveedor económico y a la mujer como la responsable de la reproducción biológica y social de los hijos y el hogar. [...] Situación por la cual su participación en la toma de decisiones en el terreno familiar y social, dada la falta de un ingreso propio, es mucho más limitada» (INEGI, 2005, p.128).

18 “Oportunidades” es un programa de la Secretaría de Desarrollo Social que fomenta la educación en las zonas de extrema pobreza de México, para lo cual brinda un apoyo económico a las mujeres cuyos hijos estén cursando la educación básica y media superior (Diario Oficial, miércoles 6 de marzo de 2002).

El traje tradicional

Para las mujeres el traje tradicional es más que la prenda que portan para cubrir su cuerpo. Es poseer la sabiduría de los antepasados. Conservar la identidad de la comunidad y también una forma de expresar la habilidad en la técnica de elaboración de las diferentes prendas que conforman el traje tseltal.

En el traje tradicional se observa «el habitus... ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas» (Bourdieu, 1997c, p.19).

Morris (1984), afirma que el traje de las mujeres actuales formado por un tsekel (nagua) y una blusa, es semejante al que aparece en los dinteles de Yaxchilán, pero con adornos que las monjas de la época de la colonia agregaron, para que las mujeres pudieran vestir la moda de París, a través del uso de encajes. Sin embargo, en algunos otros vestigios arqueológicos es posible observar que el adorno de la blusa, el amarre del tsekel y la distribución de elementos gráficos en ellos, siguen presentes en la indumentaria actual. Tal vez no hay semejanza en el uso de materiales, como plumas y piedras, pero sí en el sentido que le dan a cada elemento (Ruz, 1985).

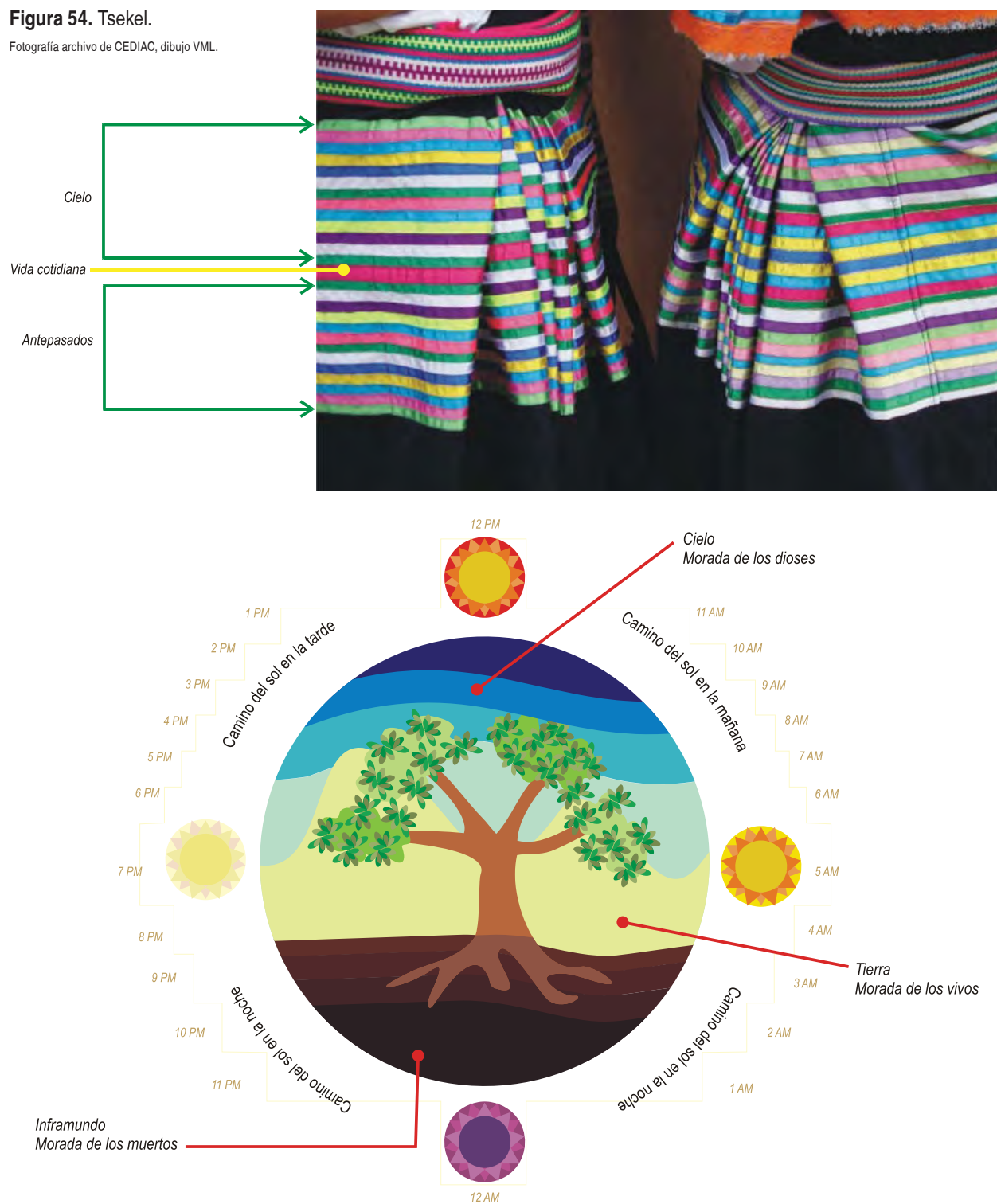
Para los mayas, el vestido servía para comunicar el lugar de procedencia y la posición social a la que pertenecía la persona. En la actualidad, las mujeres hacen algo muy similar, por ejemplo, el estilo del vuelo (es la parte que tiene el adorno en la blusa), las franjas del tsekel, los colores de los mandiles, todo es parte de un código social que las mujeres se han apropiado para indicar que proceden de distintas comunidades.

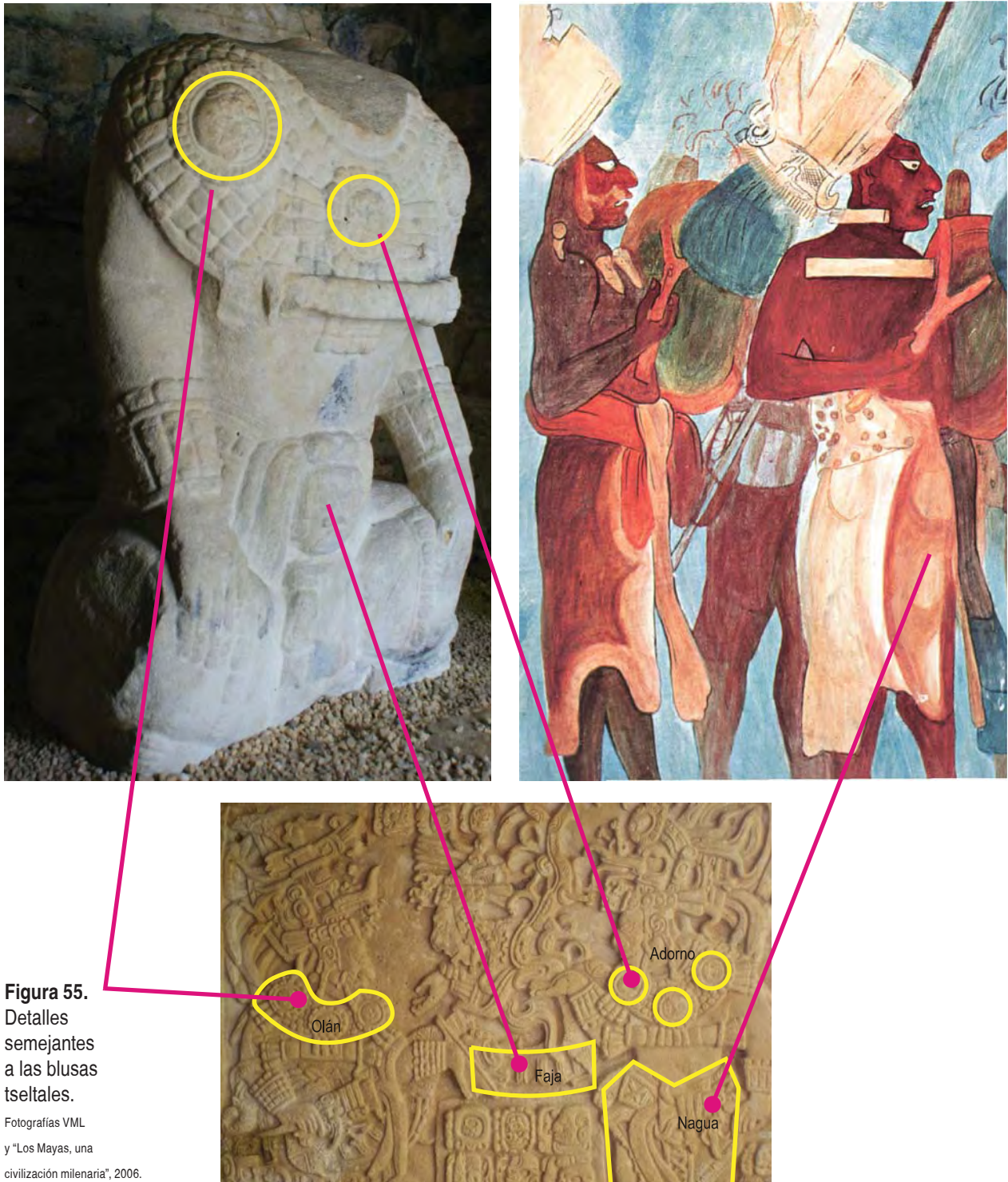
El tsekel es una tela negra o azul muy oscuro, de cuatro metros de largo, cuyos extremos están unidos por una sola costura, así representan el cosmos, el lugar donde descansan los antepasados y también la comunidad. El tsekel está adornado con listones de distintos colores, colocados de manera simétrica. La disposición de los listones simula los tres niveles de la cosmovisión maya, que ahora se simbolizan como el corazón del cielo y el corazón de la tierra. Esto es muy importante porque con el tsekel, las mujeres representan la vida de la comunidad, así como también la tierra y todo lo que hay en ella (ver Fig. 54).

También, las franjas coloridas, al estar a la altura del vientre de la mujer es muy posible que estén relacionadas con la fecundidad, tanto de la mujer, como de la tierra. Las dimensiones del tsekel y la cantidad de listones muestran el pensamiento matemático maya al representar en los cuatro metros, el número divino y en la cantidad de listones la riqueza de la vida. Los listones suelen estar acomodados en grupos de 9, 12, 18, 22, y 32, dependiendo de la comunidad, pues este detalle también es un signo de identidad.

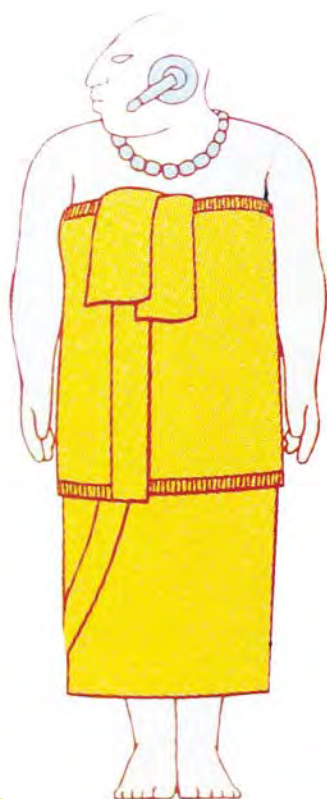
Figura 54. Tsekel.

Fotografía archivo de CEDIAC, dibujo VML.

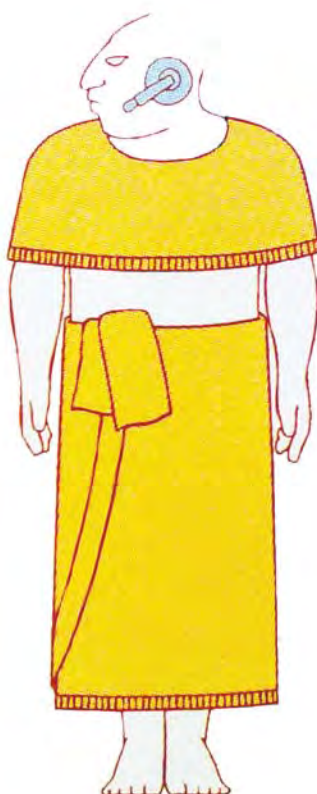




Faja y falda



Quechquemiti y falda



Indumentaria de personas con autoridad política o religiosa

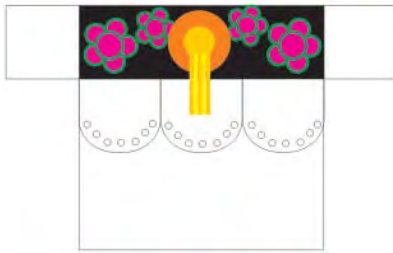


Tela con pocos detalles

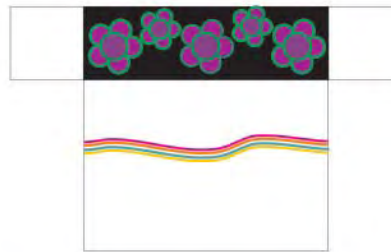
Tela muy ornamentada



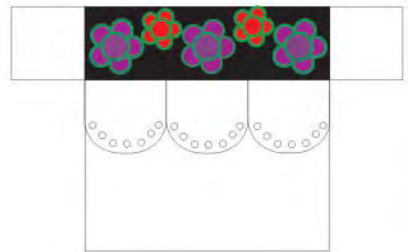
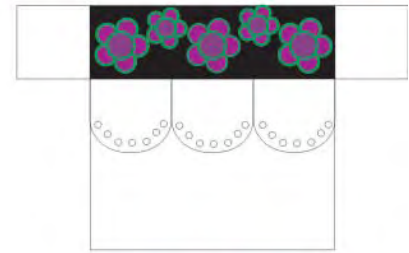
Chilón



Guaquitepec



Bachajón



K'ubwits



Tulilha'

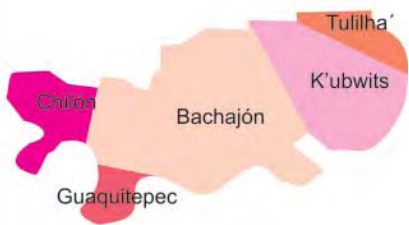
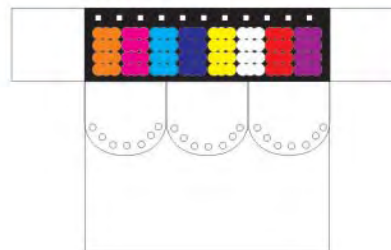


Figura 56.
Diversos modelos de la blusa tseltal.
Fotografías archivo de la Cooperativa ¡Luchiyej Nichimetic,
archivo de la Misión de Bachajón y VML



Figura 57.
Mujeres
con diversos
modelos
del traje tseltal.

Fotografías archivo
de la Cooperativa
jLuchiyej Nichimetic.

En lo que respecta a la blusa, es donde mejor se puede apreciar la semejanza con la indumentaria de los sacerdotes mayas que aparecen en dinteles y bajorrelieves (ver Fig. 55). Lo más significativo, es la diversidad de formas que tienen para confeccionar una misma prenda. Por ejemplo, la zona de K'ubwits utiliza principalmente listones. En la zona de Bachajón se bordan flores, por lo general en rosa, rojo o morado. En la zona de Guaquitepec emplean el punto de cruz junto con el hilván para hacer dos zonas bordadas en la blusa. Por último, en la zona de Chilón, las mujeres representan de manera gráfica la diversidad animal y vegetal, la celebración a la tierra y algunos elementos sobre el cosmos, la milpa y los antepasados. Las bordadoras de esta zona han obtenido, por parte de las otras comunidades, el reconocimiento como las mejores del lugar (ver Fig. 56).

Es interesante observar en la vestimenta, la manera en que algo personal o privado, representa también un modo de entrar en el espacio público, como el lugar de los asuntos humanos. «Lo privado sería un mundo donde están ausentes los demás, lo público supone la presencia de las imágenes que tienen que ver con la identidad de grupo» (Alfaro, 2008, p.p.1253-1254). A través de la imagen, los tseltales manifiestan el deseo por permanecer como cultura viva que va buscando nuevas alternativas para enriquecer su propio ser. Los trajes, tejidos, diseños, colores, signos, materiales, son elementos a través de los cuales las comunidades indígenas han reflejado su patrimonio ideológico, cultural, social, político y religioso (ve Fig. 57).

Conclusión

Adentrarse a conocer el espacio social y simbólico de los tseltales del municipio de Chilón, hizo posible conocer su forma de relacionarse con el entorno, la realización de actividades para agradecer la vida, y también, la búsqueda de oportunidades para crecer como comunidad.

Si bien es cierto que los tseltales, al igual que otros grupos indígenas del país, todos los días tienen que luchar por el respeto a sus expresiones culturales, sociales, políticas y económicas, busca poder conservar su sabiduría y su sentido de armonía. Este capital simbólico posibilita que los agentes se apropien de los elementos que consideran lazos directos con su identidad que los llevan a reproducirlos en todas sus prácticas.

Es muy importante tomar en cuenta que todos los aspectos analizados en este tercer capítulo, se conoció propiamente el habitus que lleva a los tseltales a conservar la estructura comunitaria basada en el respeto a la tierra y a todos los seres que habitan en ella. Sin ese sentido, no habría elementos para elaborar los discursos orales y visuales que expresan su interés por mantenerse unidos al cosmos. Además, sin los elementos de la oración y la fiesta o las relaciones entre hombres y mujeres, los elementos que se observan en sus bordados no tendrían ese sentido místico que crean al combinar formas y colores. Porque son precisamente los colores del maíz, los frutos del café, el aroma del incienso, el calor de las candelas, lo que se recoge para formar cada una de las figuras que conforman un bordado.

Además, al conocer la estructura social y comunitaria fue posible conocer que el bordado es más que el adorno de la indumentaria, es una tarea por medio de la cual, las mujeres han creado un sistema de intercambio de materiales, saberes y habilidades que se reflejan en el campo del bordado aspecto que se analizará en el siguiente capítulo.



Capítulo Cuatro

URDIR.

El trabajo de la cooperativa
de bordados.

*Bin ut'il yomol ya x'atejoncotic ta snahlul
mambajel chombajel luchiyej.*



Tránsito de Venus, página 45 del códice Dresden.

Introducción

La oración y la fiesta muestran el tejido de la comunidad, a través de las relaciones, los elementos simbólicos y los intereses políticos de los agentes dentro del espacio social. Por tanto, el cuidado del entorno, el reconocimiento a los abuelos, la creación de grupos de trabajo son algunas expresiones de la dinámica de la vida tseltal, que de alguna manera, se hacen presentes en la cooperativa jLuchiyej Nichimetic.

La cooperativa es un espacio en el que participan ocho grupos de mujeres, de diferentes comunidades. Fue creada desde la visión holística de la vida tseltal, es decir, desde el sentido de respeto, solidaridad y armonía entre Dios, el pueblo y los antepasados, con la finalidad de ofrecer a sus integrantes, formación religiosa, humana, técnica, administrativa y económica, con el fin de que las mujeres obtuvieran un recurso económico por la venta de sus bordados.

La organización de la cooperativa implicó conocer el sentido comunitario del trabajo, de las expresiones simbólicas y las necesidades de cada comunidad que se integraría al proyecto. De esta forma, las mujeres han logrado conformar un espacio laboral que les da la oportunidad de trabajar en sus comunidades y de encontrarse con otras mujeres.

En la cooperativa se integraron tres saberes: el bordado, el tejido y la costura. Con la combinación de esas tres actividades se comenzaron a realizar artesanías para poder comercializar los bordados. Entonces, se comenzaron a crear estrategias para tener un trabajo organizado en función al tiempo dedicado a la elaboración de un bordado y de la confección de algún artículo.

El proceso de trabajo de las bordadoras, las tejedoras y las artesanas originó una dinámica que hizo posible la conformación de una estructura laboral a partir del sistema de

cargos comunitario. La toma de un cargo es un servicio para la comunidad, por tanto, representa un capital social y político para quien lo porta.

La estructura de cargos de alguna manera determina la participación de las socias. Además de crear un esquema de relaciones a partir de las habilidades y conocimientos de cada participante. Entre saber bordar, tejer, costurar y tener cargo, la dinámica de trabajo y participación se regula a través de acuerdos establecidos para el funcionamiento interno y externo de la cooperativa.

Es así, cómo a través del análisis del campo del bordado, un campo especializado relativamente autónomo, la participación, las tareas, los intereses se convierten en inversiones inseparables del aspecto económico, político, cultural, social y simbólico que suscitan entre los agentes la inversión de tiempo, dinero y trabajo (Bourdieu, 1987, p.144).

Además, la cooperativa establece parámetros para la venta y distribución de sus productos.

La cooperativa como espacio laboral, cultural y simbólico refleja el concepto de armonía como eje central de la distribución de tareas, el desempeño de roles y la red de relaciones establecidas entre cada una de sus socias y sus comunidades. La armonía hace visible los intereses políticos y económicos que hay en la cooperativa. Y, de alguna manera, la armonía hace posible que se extienda el conocimiento del bordado hacia personas más jóvenes, siempre y cuando cumplan con ciertos requisitos para poder participar en el campo del bordado (ver Fig. 58).

Por tanto, este cuarto capítulo, urde las relaciones que se dan entre cada una de las secciones que conforman la cooperativa, sus socias, sus comunidades y, sobre todo, en el lugar donde los conocimientos ancestrales se manifiestan como parte de la identidad tseltal.

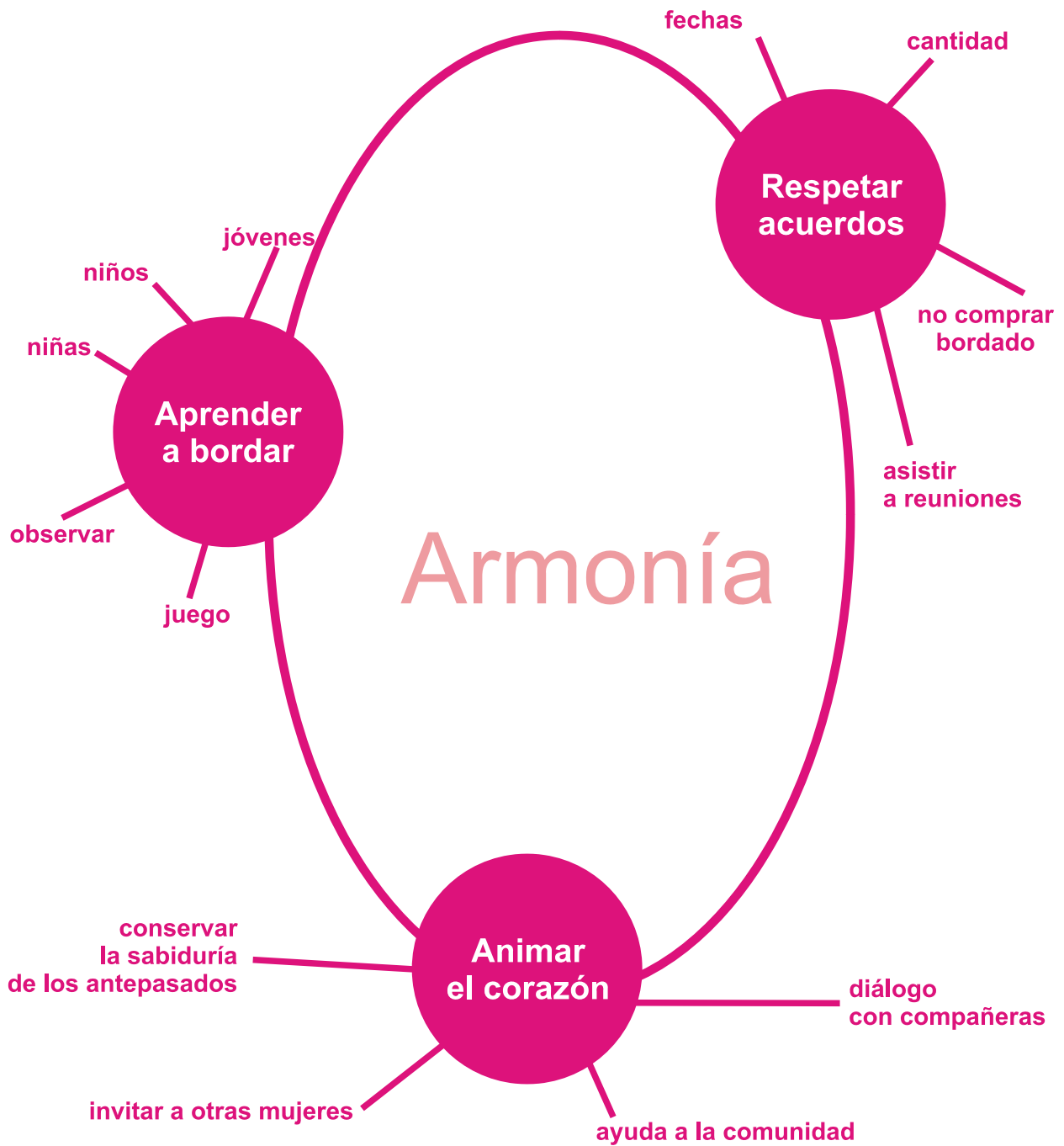


Figura 58. Esquema del capítulo cuatro. Dibujo VML.

La cooperativa jLuchiyej Nichimetic

Historia



Fig. 59. Don Samuel Ruiz García con una estola bordada en la cooperativa jLuchiyej Nichimetic.

Fotografía Archivo de la Misión de Bachajón, enero 2010.

En 1960 llega a Chiapas Samuel Ruiz García como Obispo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas (ver Fig. 59). Una de las primeras acciones que impulsó con el apoyo de las religiosas de la congregación del Divino Pastor fue la formación de catequistas. Como parte de la formación, impulsaron la elaboración de conservas y artesanías con la finalidad de fortalecer la economía de las comunidades además de rescatar y promover los usos de alimentos y de trajes tradicionales (Womack, 1998). El trabajo que promovió Samuel Ruiz hizo posible la formación intercultural indígena, pues el proyecto eclesial no se centraba en enseñar la doctrina católica, sino en fortalecer a las comunidades indígenas en su cultura y de alguna manera en su participación política, fortificando el sistema de cargos y la defensa de los derechos de los más pobres (Almeyra, 2009).

El ambiente gestor de cambios sobre todo para las comunidades indígenas, hizo posible que en 1968, las Hermanas del Divino Pastor uniera su experiencia de trabajo a la de la Misión Jesuita de Bachajón, quienes llevaban diez años de trabajo en la región de Chilón. Ambas comunidades religiosas comenzaron a realizar proyectos para atender a las comunidades.

En el contexto diocesano, el ambiente se veía muy inquieto por las acciones que se realizaban en torno al respeto de las comunidades indígenas. En 1974, se celebró el Congreso Indígena en el que se resaltó la importancia de recuperar las tierras y la necesidad de programas de salud (Womack, 1998; Ávila, 2008). Dos aspectos que eran parte del proyecto pastoral de las Hermanas del Divino Pastor, motivo por el cual recorrían las comunidades y de alguna manera las puso en contacto con los bordados de las mujeres.

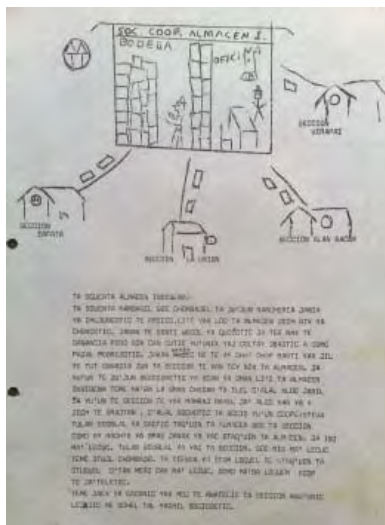


Fig. 60. Lámina sobre el cooperativismo. Dibujo archivo jLuchiyej Nichimetic.

Para el año de 1976, la hermana Victoria Álvarez Montecino comenzó a enseñar corte y confección en algunas comunidades, y por la respuesta que dieron las mujeres estructuró cursos de capacitación sobre cooperativismo (ver Fig. 60), pues observó que las mujeres solían vender sus bordados en las calles y el pago que recibían era muy poco.

La visión de cooperativa, más que ser un espacio empresarial, fue gestando la posibilidad de brindar elementos de tipo social, que ofrecieran una oportunidad de modificar la situación de pobreza de las comunidades. Por esta razón, la opción del cooperativismo motivó a las mujeres a participar como socias, no como asalariadas, en un proyecto que se basaba principalmente en los aspectos de la solidaridad, la participación y la responsabilidad, valores arraigados en la cultura tseltal, que de alguna manera establecerían parámetros de competitividad y de beneficio como cualquier otra empresa (Vara, 1985).

El proyecto logró llevarse a cabo, por el cuidado que tuvieron las hermanas del Divino Pastor, de tomar elementos de la cultura tseltal, como el sistema de cargos, el respeto a las fechas de trabajo de la milpa y el cafetal, el respeto a las figuras y colores que las mujeres utilizaban en sus bordados. Todo eso hizo posible la organización de varias comunidades que a través de establecer responsabilidades compartidas se generó un beneficio colectivo. Así fue como la relación entre cultura, educación y mercado posibilitó la creación de un negocio cuyo fruto para las mujeres, se reflejó al recibir la paga por su trabajo.

Después de un tiempo, el acompañamiento a las mujeres de la cooperativa quedó a cargo de la hermana Herminia Haro Haro, quien comenzó a elaborar con los bordados, monederos, bolsas, blusas y otra serie de productos con el fin de comercializar las tiras bordadas. Así, se originó la división entre bordadoras y artesanas (ver Fig. 61).

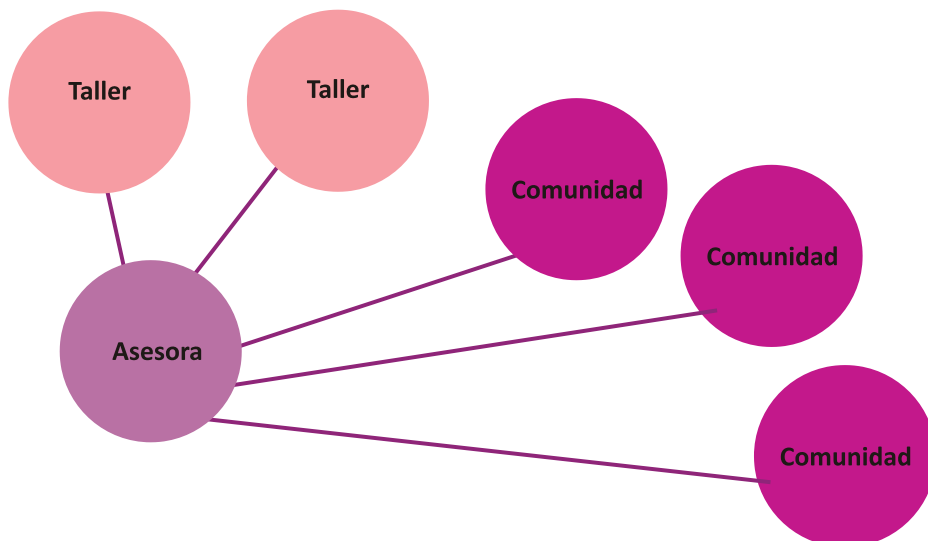


Figura 61.
Esquema
de la primera etapa
de la Cooperativa.

Dibujo VML.

Por otra parte, las mujeres comenzaron a recibir cursos sobre crecimiento personal, lombricomposta, hortalizas y, con ello, se estableció como un acuerdo la capacitación continua.

Durante los años 2004 a 2006, se asigna a Lidia Hernández Padua la responsabilidad de acompañar a las mujeres de la cooperativa. Al asumir la responsabilidad comenzó a detectar la necesidad de hacer un cambio en la dinámica de trabajo. Fue así que comenzó a reestructurar la parte administrativa, y con ello comenzaron a participar alumnos de servicio social. Ellos comenzaron a desarrollar propuestas de identidad corporativa, diseño de productos, contabilidad, administración, cuyas propuestas sirvieron para organizar la expansión de la cooperativa hacia nuevos mercados (jLuchiyej Nichimetic, 2006c y 2007).

De los grandes logros realizados a nivel organizativo, se creó una cartilla para tener conocimiento del trabajo que cada socia estaba realizando, y con ello, procurar gratificar su esfuerzo relacionado con la producción de tiras bordadas, la participación en reuniones y asambleas y su pago de cuotas. Todo esto, con la finalidad de crear una memoria de trabajo para que en un futuro, sí la socia decidiera salir recibiría un incentivo económico. La cartilla se pensó para llevar un control de las socias de las comunidades. En cuanto a las mujeres artesanas se asignó un pago por su día de trabajo y de esa forma se reconoció el trabajo especializado dentro de la cooperativa. Además, se establecieron medidas para los bordados y la cantidad de dinero que se pagaría a bordadoras y tejedoras (jLuchiyej Nichimetic, 2006c y 2006d).

A pesar de que las mujeres participaron y acordaron el uso de cartillas, de medidas para los lienzos bordados y el pago, las acciones administrativas resultaron difíciles de comprender, debido a que difícilmente en las comunidades tseltales, las mujeres son dueñas de un negocio propio; como se vio en el capítulo tres, las mujeres dependen de los maridos, hermanos o padres, para poder establecer relaciones de tipo comercial.

Por otra parte, la búsqueda de nuevos mercados y redes de distribución generó la necesidad de registrar la cooperativa ante la Secretaría de Hacienda. Fue a partir de ese momento, que comienzan a utilizar el nombre de “jLuchiyej Nichimetic” (Bordadoras de flores), un nombre que refleja el sentido del bordado, pues no se trata únicamente de que las mujeres utilicen las imágenes de las flores, sino que para los tseltales, la flores significan el agradecimiento a Dios, por la vida de la montaña y la milpa de donde obtienen el alimento (Elena Aguilar, comunicación personal, el día 25 de julio de 2009)

La reestructuración de la cooperativa evidenció el capital de cada socia, marcó una jerarquía entre asesoras, socias y no socias, y estableció tareas específicas para artesanas, bordadoras y tejedoras. Además, retoma fuerza la Asamblea General como el espacio para diálogo y toma de acuerdos.

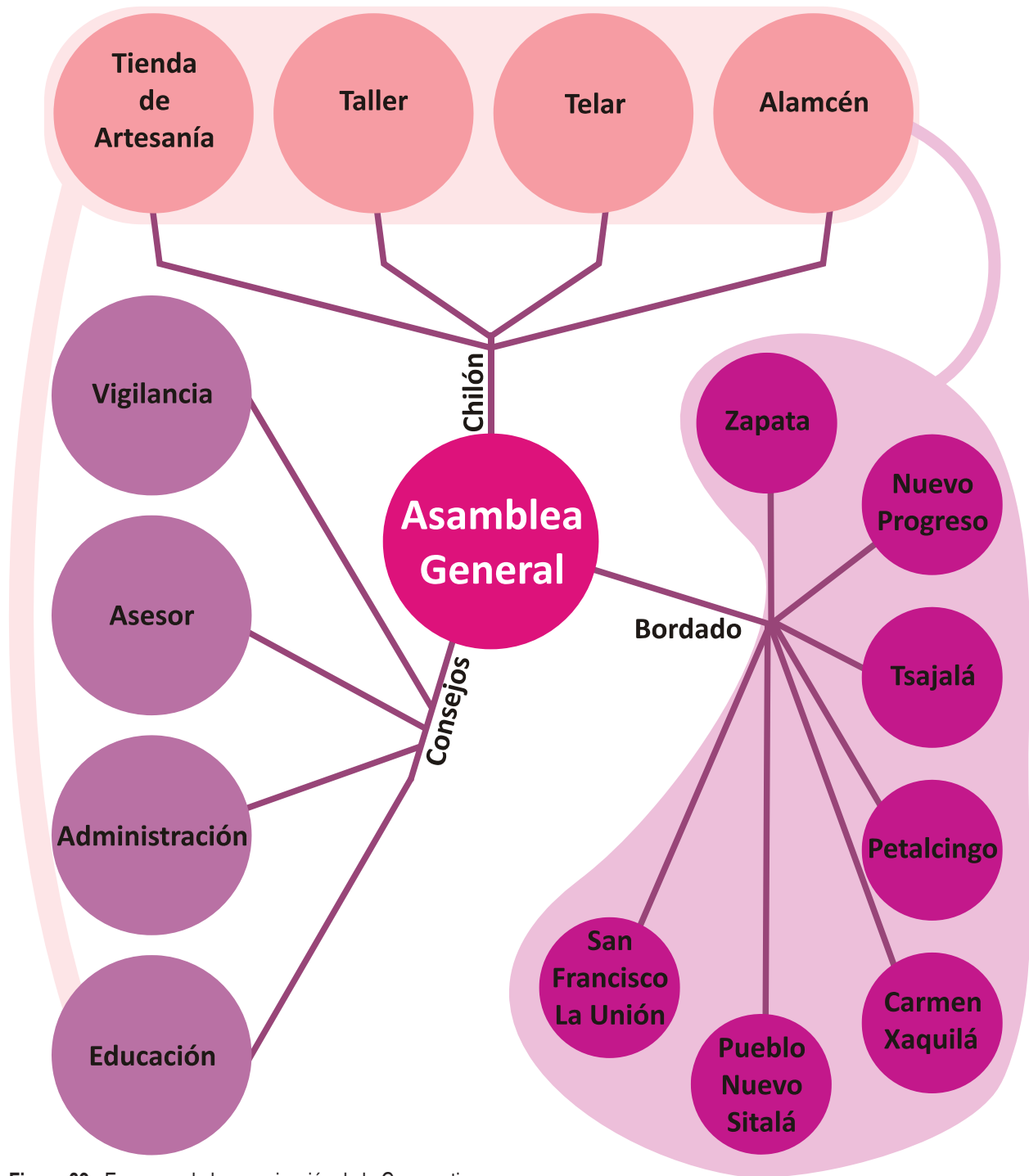


Figura 62. Esquema de la organización de la Cooperativa. Dibujo VML.

Se determina que la tienda de artesanía, el taller, el trabajo de telar y el almacén, quedan a cargo de la sección de Chilón. Se crean los consejos de vigilancia, el asesor, el administrativo y el de educación como los encargados de brindar asesoría y formación, donde mujeres de distintas secciones participan. También se establece que las comunidades se encargarán de la producción del bordado (ver Fig. 62).

Esta ha sido la etapa de mayores cambios para las mujeres, pues de alguna forma las ha colocado dentro de la competencia del mercado artesanal. Donde es necesario cubrir una serie de requisitos relacionados con la calidad y la producción, aspectos que les ha costado comprender, porque está fuera de su dinámica de vida. Sin embargo, han logrado integrar varios de los lineamientos a su quehacer creativo y de esa forma se ha incrementado el valor simbólico de su trabajo (jLuchiyej Nichimetic, 2008b).

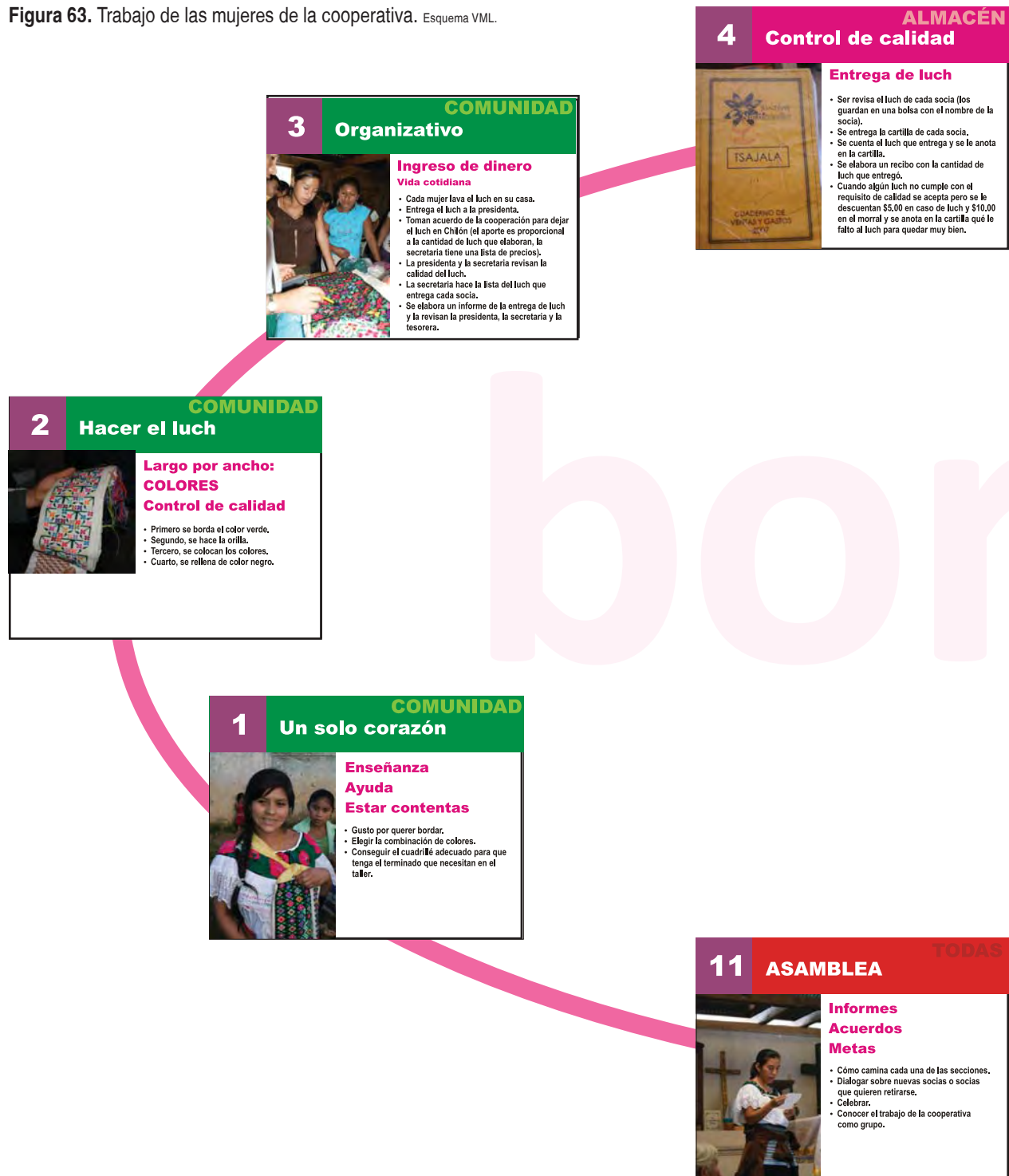
A partir de septiembre de 2009, la encargada de la cooperativa es Ma. Teresa Testón, licenciada en Mercadotecnia, ella se ha dado a la tarea de revisar las estrategias de venta y distribución de la artesanía, buscando nuevos mercados y contactos con instituciones privadas y con algunas que promueven el comercio justo y la economía solidaria. En la parte administrativa, las mujeres tseltales únicamente llevan el control de la venta de materia prima y de la producción de artesanía.

Organización

La cooperativa representa un espacio de encuentro para las mujeres ya que provienen de diferentes comunidades. En la cooperativa comparten e intercambian conocimiento sobre la técnica del bordado, del telar de cintura y de la confección de artesanías. Además, obtienen conocimientos sobre proyectos agroecológicos sustentables, formación en derechos humanos, y en administración. De esta manera, la cooperativa es un espacio históricamente constituido, con tareas específicas y leyes de funcionamiento propias (Bourdieu, 1987, p.p.29,39) donde sus participantes invierten: el momento del día que dedican a bordar; dinero para crear un fondo de retiro común; también su interés por ser mujeres reproductoras del conocimiento de sus antepasados.

El proceso de trabajo de las socias, parte de la oración y el agradecimiento, que les permite disponer su corazón para bordar y entregar un buen trabajo. Después, comienza la parte de la entrega y la revisión de la calidad del bordado, para dar paso a la confección de artesanías. Posteriormente, se ve la parte de venta y distribución de la artesanía. Por último, el encuentro en la Asamblea General. Así, las actividades se intercalan entre los quehaceres domésticos y los compromisos de la cooperativa (ver Fig. 63). A través de la organización de la cooperativa es posible conocer las prácticas sociales que tienen las cooperativistas dentro de la comunidad, pero sobre todo, dentro del campo del bordado.

Figura 63. Trabajo de las mujeres de la cooperativa. Esquema VML.



5 Se entrega el luch

ALMACÉN




Lavado Etiquetado

- Cuando se entrega el luch de las comunidades al almacén se vuelve a lavar para guardarlo.
- Cuando está seco, se le escribe en una de las orillas el nombre de la comunidad (EZAP, TSAJ, NPRO, ACL, CXAQ, SFCO).
- Se mide el luch, se le coloca una etiqueta y luego se elabora un inventario en la computadora para saber con cuanto material tienen para hacer la artesanía.

6 Salida de luch

ALMACÉN



Pedido Artesanía

- El luch sale del almacén para la elaboración de artesanía.
- La presidenta de la cooperativa checa la cantidad, la medida, el producto y la confección.
- Cada pieza se corta de acuerdo al catálogo.
- Se hace otra revisión a la calidad del luch para ver cual puede servir para la confección de la artesanía.
- El control de calidad lo hacen Roselia Pérez y Roselia Sánchez.

7 Especialización

TALLER



Bolsas, morrales, diademas...

- Se entrega el material necesario para la confección: hilo de máquina en cono, tela negra (la cortan las mujeres), cierre.
- Hay 7 mujeres que costuran a mano la bolsa de café, el lazo y flor, el forro de las artesanías, las pulseras y el velcro.
- 6 mujeres saben costurar a máquina
- 5 mujeres: Magda y Susana saben hacer las bolsas Adriana y Carmelita, Roselia, Eustaquia y Manuela saben cortar.

8 Producto terminado

ALMACÉN



Entrega de artesanía Control de producción

- Se escribe una relación de la cantidad de piezas elaboradas.
- Se etiqueta con dos códigos y el precio.
- Se guardan algunas piezas en la vitrina y otras en el almacén.
- Se elabora un inventario de la artesanía -inventario de almacén-

9 Comercialización

ALMACÉN



Venta de la artesanía

- **Clientes directos en la tienda:** personas de Chilón, turistas, personas que trabajan en la Misión de Bachajón o vienen de visita.
- **Clientes por teléfono:** contactos de la Misión de Bachajón y de las finas del Divino Pastor.
- **Clientes por internet.**
- **Clientes comerciales:** Bats'il Maya
- **Catálogos de productos.**
- **Responsable:** Tere (búsqueda de mercado, envío del producto).
- **Parte administrativa:** control de notas de remisión (sin membrete, foliada), factura (16% de IVA), notas de consignación y crédito.

10 ADMINISTRACIÓN Contable

ADMINISTRACIÓN



Venta de la artesanía

- **Inventario de almacén, tienda y luch** cada seis meses (Elena, Tere y mujeres).
- **Materia prima.**
- **Deudores de la cooperativa**
- **Seguimiento a facturar:** notas de ventas, facturas de proveedores.
- **Gastos de caja chica:** pago de luch y letar.
- **Deuda de Chilón**
- **Pedido y pago de insumos a diferentes proveedores.**
- **Depósito a banco.**
- **Sueldo semanal de las artesanas.**

En la distribución de tareas dentro de la cooperativa se aprecia también el reconocimiento a ciertas habilidades y destrezas necesarias para participar en la cooperativa. Saber hacer “luch” es saber bordar, saber recoger la experiencia de vida comunitaria y plasmarla en los lienzos. De ahí la categorización de los roles y de las funciones de las socias en la cooperativa. Por tanto puede decirse que, en el saber hacer de las mujeres se identifica el esquema que los mayas tenían en el trabajo artesanal, es decir, saber bordar, implica saber observar la realidad, los acontecimientos y con ello generar un discurso, proceso similar al que los artesanos mayas realizaban cuando elaboraban un dintel, un mural o una estela. En el que, la habilidad los hacía pertenecer a una clase especializada (Breton, 1984; Freidel, et.al, 2001; López y Teodoro, 2006).

La especialización de las actividades dentro de la cooperativa muestra las relaciones que se construyen entre socias a partir del capital que cada una posee. Es decir, la asesora, la presidenta, la secretaria y la tesorera, ocupan un cargo político en que sus decisiones afectan la participación del resto de las socias. También hay cargos simbólicos como el de la principala y el diácono quienes no participan en la producción pero sí, en el sentido místico. Por otra parte, las instancias de contacto con el mercado, son las que aportan el capital económico por la venta de artesanías. Por último, se encuentran las bordadoras y las artesanas (ver Fig. 64).

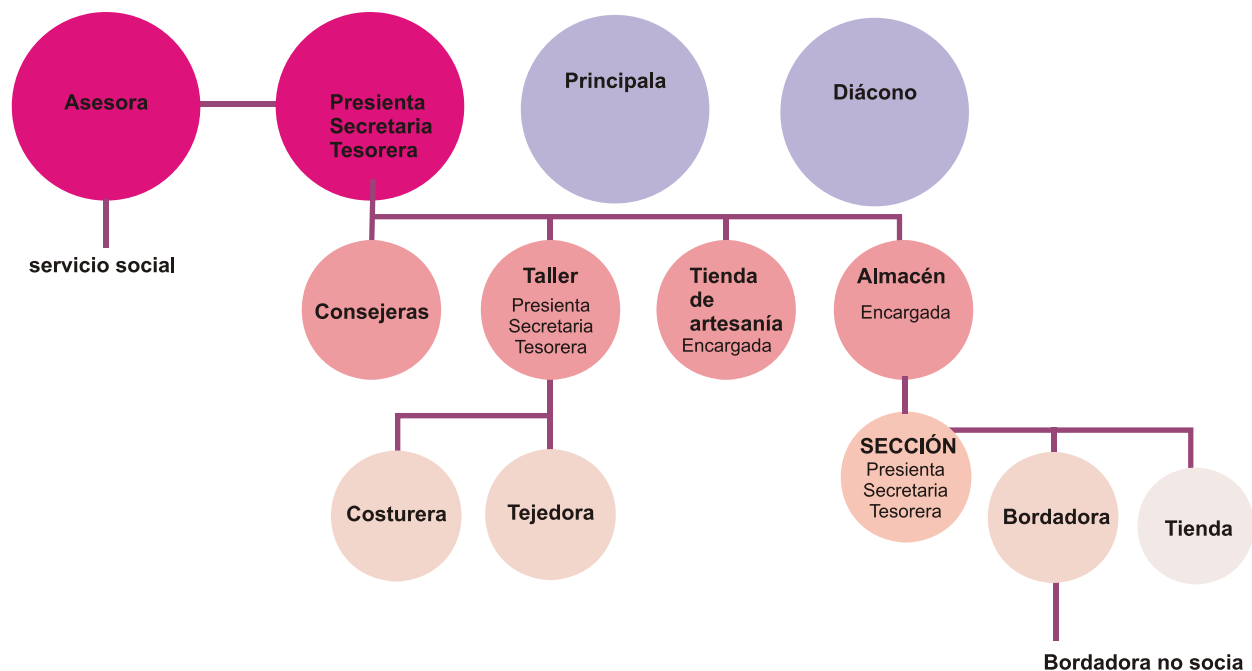


Figura 64. Roles en la cooperativa. Dibujo VML.

La lógica de las jerarquías podría ser, que las bordadoras y las artesanas tuvieran las primeras posiciones; sin embargo, para la cultura tseltal, el servicio debe sostener y establecer la armonía en la comunidad, en este caso, sería la armonía dentro de la cooperativa.

Por un lado, la armonía distingue los tres niveles de relación que se han descrito a lo largo del documento, Dios-tierra-antepasados. Así, el servicio de las bordadoras y de las artesanas favorece la vivencia de la armonía, y en la cultura tseltal, «el fin de la vida es la felicidad, haciendo felices a los demás. Para ello es esencial la armonía consigo mismo, es decir que su corazón viva en casa, o que sea uno solo» (Maurer, 2006, s/np). Por tanto, la armonía es un principio generador de actitudes, de saberes y de relaciones que dispuestos en un entorno particular, en este caso la cooperativa, propicia el intercambio de capitales entre asesoras, responsables, vigilantes, trabajadores y la comunidad.

Acuerdos y cargos

Hablar de armonía en la cooperativa es comprender el sentido de organización comunitaria que tienen los tseltales y donde los acuerdos se vuelven principios que regulan «la relación entre el agente y su mundo» (Bourdieu, 1987, p.23). Los tseltales le llaman acuerdo a las decisiones que toman en comunidad, sobre algún asunto en particular.

Palabras que dan vida, palabras que le dan armonía a nuestros corazones. Palabras con las que la vida toca el corazón de tu compañero y el corazón de todo tu pueblo. Esas palabras que buscan dónde y por qué inicia la vida de nuestros compañeros. No las palabras que descomponen la vida, que hieren el sentir de todos y cada uno, que no agradan. No aprendamos las palabras que nos acaban y acaban a nuestra comunidad (Paoli, 2003, p.85).

La cooperativa funciona a partir de algunos puntos de coincidencia entre todas las socias, esto se logra con la toma de “acuerdos”. De esta manera se determinan lineamientos de participación, líneas de producción y requisitos de calidad que bien pueden ser entendidos como el sentido práctico en el cual las bordadoras obtienen las indicaciones para participar como socias, no como empleadas (Bourdieu, 1987, p.68).

Para vigilar que los acuerdos se cumplan es necesario asignar un cargo. En la cooperativa hay varios cargos: asesora, presidenta, secretaria, tesorera, policía y consejera. La persona que llegue a tener uno de esos cargos deberá visitar a las socias en sus comunidades, dialogar con ellas para ver si camina en armonía su sección. También registran el trabajo de las mujeres, cantidad y calidad del luch. Además se encargan de las cuentas, es decir, de registrar la entrada de dinero por la venta de artesanía, la salida del dinero por el pago a las socias, la compra de materia prima y el pago de servicios de mantenimiento al taller, la tienda de artesanía y el almacén.

DOMINANTE dominado		DOMINANTE DOMINANTE	
Asesor	Presidenta	Cargo: Presidenta Secretaria Tesorera Policía	Sección Fundadora
Secretaria	Tesorera	Almacén	Taller
Otras cooperativas	otras comunidades	Leer Escribir ser bilingüe	Las creativas
No cooperativistas	No saben bordar	Mayor número de socias	bordar tejer costurar
dominado dominado		dominado DOMINANTE	

Figura 65. Relación de posiciones de las socias de la cooperativa. Dibujo VML.

Los cargos de presidenta, secretaria y tesorera son asignados a personas que cada sección elige en su comunidad. También en la Asamblea General se da el cargo a tres personas cuya misión será vigilar que la cooperativa crezca y haga crecer a las socias y a sus comunidades. Para elegir a las personas que asumirán el cargo, el resto de las cooperativistas se fijan que sea una socia activa, responsable y que sepa hacer bien su luch. «Entre los tseltales no se elige a las personas mediante voto, sino que quienes sirven bien al pueblo, adquieren por ese mismo hecho, la autoridad y el prestigio para gobernar» (Maurer, 2009, s/np). Al tener un cargo, la socia adquiere una posición distinta en la jerarquía de la cooperativa. Por tanto, la posición es la expresión del capital que cada socia posee.

En el campo del bordado, cada participante es parte de una red, una configuración de relaciones objetivas entre posiciones, es decir, a partir del lugar que ocupe la socia, asume un tipo de responsabilidad. Por eso, el valor simbólico de un cargo les atribuye un reconocimiento especial que la distingue del resto de las socias. Así, «a cada clase de posición le corresponde una clase de habitus, a través de estos habitus y de sus capacidades generativas, es posible observar un conjunto sistémico de bienes y propiedades, unidos entre sí» (Bourdieu, 1997c, p.19).

Bourdieu propone que el espacio social y las relaciones que se construyen dentro de él se establecen a partir del intercambio de bienes –capitales- que los agentes poseen. En la cooperativa, la inversión de capital que las socias hacen está en su habilidad para bordar, la experiencia que tienen como cooperativistas, la creatividad y para algunas, saber leer y escribir. Con todos estos elementos, las socias construyen distintas relaciones, basadas en intereses, como pueden ser, aprender de otra bordadora alguna figura o la combinación de sus colores, y de algún modo, también el ser reconocida como autoridad, o tener voz de mando para el resto de las socias. Así, hay bordadoras dominantes, sobre otras dominadas (ver Fig. 65).

Como **dominante-dominante**, están las socias que elaboran tanto la artesanía como los bordados, aquí las socias son expertas, su tiempo dentro de la cooperativa, cumplen en muchas ocasiones la función de asesorar a las nuevas, o bien dar consejo para la combinación de colores o la distribución de figuras. El control de una cantidad importante de capital confiere un poder sobre el campo, y, por tanto, sobre los agentes menos dotados de capital (Bourdieu, 2003, p.66).

Como **dominante-dominado** están las personas asesoras de las cooperativistas, su capital es más grande en relación a conocimiento de estrategia de mercado, de mejora del proceso productivo y de contactar posibles clientes. Algunos tienen el poder simbólico del acompañamiento y de animar al corazón. Aún cuando la participación no influye directamente en la elaboración de bordados o en la confección de artesanía, el reconocimiento de parte de las socias es muy significativo. Puede decirse que es un capital simbólico basado en el conocimiento y en el reconocimiento (Bourdieu, 2003, p.65).

En el cuadrante dominado-dominante están capitales que otorgan cierto poder frente al resto de las socias, y de alguna manera las lleva a cambiar de posición, pero también su posición dependerá de la autorización de las autoridades. Aquí la competencia es arbitrada por aquellos que ocupan una posición más avanzada (Bourdieu, 2008, p.119).

Por último, en el cuadrante dominado-dominado, están aquellas socias no bordadoras, no son convocadas. Hay comunidades donde las socias bordan bien, pero no están en la cooperativa, por lo tanto no se les compra su trabajo porque las cláusulas de la cooperativa así lo estipulan y para los tseltales los acuerdos son inamovibles. Puede decirse que las posiciones marginales, cualquiera sea el prestigio de algunas de ellas, tienden a excluir más o menos completamente el poder sobre los mecanismos de reproducción (Bourdieu, 2008, p.142).

La relación entre dominantes y dominados muestra cómo las cooperativistas que ocupan un lugar dominante en el campo tienden al conservadurismo; los otros agentes que ocupan el lugar de los dominados pueden asumir una postura de resistencia impulsando una ruptura con el orden material y simbólico establecido. Por ello, el motor del cambio es justo esta oposición entre las dos posibles posturas.

El esquema de la cooperativa también permite conocer que las socias de Chilón ya no bordan y las de las comunidades no confeccionan artesanía. En cambio, las socias de las comunidades combinan su tarea de bordar con los quehaceres domésticos. En esto, podemos identificar que el capital simbólico en la cooperativa enriquece el sentido de conservar la tradición del mercado, y darla a conocer a personas ajenas a la comunidad (JLuchiyej Nichimetic, 2006b).

Además de la transformación en la estructura del campo, y la estructura subjetiva, el trabajo de bordadora trastoca el sistema de valoraciones simbólicas, pues la participación en la cooperativa les desarrolla nuevas capacidades, lo cual las coloca en otra posición en la correlación de fuerzas frente a los hombres. Estos procesos paulatinamente modifican la estructura de lo simbólico, como resultado de la tensión entre posiciones conservadoras y posiciones de subversión pues rompen con el orden simbólico establecido. La participación en la cooperativa posibilita de alguna manera el acceso a la educación de las socias.

Así mismo, la distribución de actividades de la cooperativa, propicia la relación con la elaboración del producto y no con la venta. Tal vez esta dinámica ha favorecido conservar el sentido del bordado. Pues las socias no piensan su trabajo en función las necesidades de los clientes. Pero sí asumen que el trabajo que realizan se transforma para satisfacer el gusto de personas ajenas a la comunidad.

Las secciones

Las ocho secciones

A través de las relaciones que establecen las cooperativistas entre sí, y con otros miembros de la comunidad se observa que:

Los procesos productivos marcan ritmos sociales que hacen posible prever los tiempos y los movimientos de los miembros de la comunidad. Se hacen comprensibles las actividades de los otros por experiencia propia. A partir de esta relativa transparencia de la vida social, es posible pensar la actividad comunitaria, aunque siempre en referencia al ordenamiento social interno de las unidades domésticas, a su producción, a sus sistemas de socialización, a sus redes de relaciones que permean la pequeña comunidad y se vinculan a muchas otras pequeñas comunidades y a muchas otras instancias sociales (Paoli, 2003, p.149).

La vida tseltal es abundante en expresiones simbólicas relacionadas con el aspecto cultural y económico, como es la confección de bordados. El gusto por crear figuras y combinar colores origina la práctica de costurar, tejer y bordar. Por medio de esos saberes y habilidades las socias participan en actividades fuera del hogar ya sea como cuidadoras de la tierra, promotoras de salud, catequistas o empresarias (jLuchiyej Nichimetic, 2006a).

Aún cuando son pocos los espacios económicos conformados por mujeres, la cooperativa ha logrado reunir a 150 mujeres de ocho comunidades distintas. Dos están ubicadas en territorio Ch'ol y Tsotsil pero comparten la variante idiomática, y el traje del Ts'umbalil Chilón y del Ts'umbalil Xitalha'.

A cada comunidad en la cooperativa se le denomina sección y cada una de ellas tiene una historia propia en relación a la forma en que han participado. Las más antiguas son Petalcingo y Chilón, estas dos secciones son fundadoras y por ese motivo se les reconoce su experiencia y sabiduría. Posteriormente participó la sección de Emiliano Zapata, quien durante diez años colaboró llegando a ser reconocida por la originalidad de sus bordados, pero por problemas internos decidieron separarse; sin embargo, pidió ser parte del proyecto y ahora cuentan con otros catorce años como cooperativistas. Las comunidades de Nuevo Progreso, Tsajalá, Pueblo Nuevo Sitalá y Carmen Xaquilá comenzaron a participar casi al mismo tiempo. En el año 2008 ingresaron las mujeres de la comunidad de San Francisco La Unión (ver Fig. 66)



Figura 66. Secciones de la cooperativa. Dibujo VML.

Es un acuerdo que cada mes, las mujeres deben reunirse en su sección para revisar los bordados: la figura, la combinación de colores, el tamaño del lienzo, la calidad de los hilos. Para revisar la cartilla. También, para animar el corazón de aquellas mujeres que tengan alguna dificultad en su familia, ya sea de tipo económico, de salud o por desastres naturales.

En algunas de las secciones se ha fomentado la compra en común de abarrotes y otros artículos. El asunto del comercio abarrotero es complicado por la mala condición de las carreteras, lo que acarrea la dificultad de transportarse para surtir con frecuencia la mercancía (Ávila, 2008). Para poder tener una tiendita, las socias deben de tener la autorización de la comunidad, esto se hace a través de reuniones con el principal, los representantes ejidales, los esposos, padres o hermanos. Esto se hace, porque en ocasiones es la comunidad la que dona el terreno, o una familia presta un cuarto para tener la mercancía y para evitar malos entendidos con el resto de la comunidad. Aquí se observa, cómo la posición que ocupan las socias en el esquema sociocultural tseltal las distingue del varón por las tareas que desempeña la mujer. La mujer no es dueña de tierra, es encargada de las tareas domésticas. De este modo se comprende «la identidad social y la identidad sexual» (Bourdieu, 1985, p.61) determinante de roles entre hombres y mujeres tseltales.

Como pudo verse, el trabajo colectivo de las socias tiene un impacto comunitario, que no se queda en el sentido de una tienda, sino por la satisfacción de una necesidad. Este fue el sentido principal de formar la cooperativa, favorecer entre las socias un crecimiento personal, espiritual y económico que tuviera un impacto en sus comunidades. Sin olvidar el valor simbólico del bordado como elemento de identidad, de esa forma, el bordado es una actividad productiva que posibilita la recuperación de los saberes y las tradiciones de ocho comunidades distintas que registran su vida a través de figuras y colores.

Las secciones representan la red de vínculos que hay entre todas las cooperativistas que hacen posible el campo del bordado, es decir, la interpretación que cada una tiene sobre lo que pasa en su comunidad; además, cada integrante tiene una necesidad específica y también una serie de recursos propios y con ellos participa para generar recursos económicos, que sería la paga por su trabajo; recursos sociales, la convivencia con otras mujeres; recursos religiosos, el sentido de agradecimiento a Dios, expresado en su bordado; recursos culturales, mantener viva la tarea de bordar; recursos políticos, el resguardo de normas y reglas que hay que cumplir procurando el bien de todas las socias. Cada uno de estos recursos establecen también un campo, y la relación entre ellos es lo que genera la participación de cada bordadora. Para cada campo, se necesita una inversión diferente, de esa manera se entretajan todas las acciones que las socias realizan, tanto dentro de la cooperativa, como fuera de ella (García Canclini, 2009).

La sección Petalcingo

La mayoría de las socias que participan en esta sección fueron fundadoras de la cooperativa. Ellas guardan la memoria de los inicios del trabajo en equipo, de las primeras capacitaciones, de la insistencia por parte de las religiosas, para que las mujeres se animaran a trabajar unidas (jLuchiyej Nichimetic, 2006a).

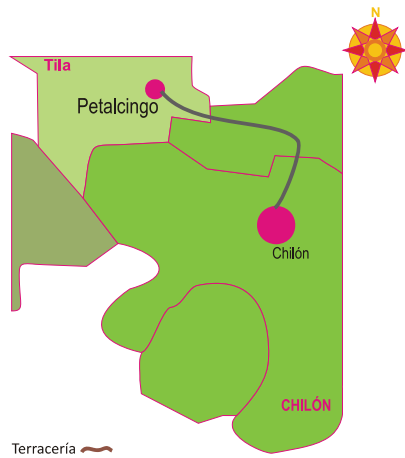
A las socias de esta sección se les reconoce su experiencia y su creatividad. Durante mucho tiempo, ellas inventaron una gran variedad de figuras e hicieron que se reconociera su procedencia por el uso del color. A través del uso del color, las mujeres marcan la identidad de su trabajo (ver Fig. 67).

Tan importante es para las mujeres lograr un vínculo con su bordado que en alguna ocasión tuvieron que pedir la visita de las autoridades de la cooperativa y de los animadores del corazón, para expresar que la petición de usar menos el color verde, no podían asumirla, porque sus bordados se veían más alegres con ese color, y si ellas dejaban de usarlo, las figuras ya no serían alegres y su corazón tampoco. Esto muestra que el habitus, en este caso, su forma de bordar, las hacía distinguirse del resto de las secciones y, por tanto, su bordado tenía la particularidad de darles la satisfacción de ser distinto a los demás. De esta forma, la anécdota anterior hace posible comprender que «la diferencia en las prácticas, en los bienes poseídos, en las opiniones expresadas, se convierten en diferencias simbólicas [...] es decir como signos distintivos» (Bourdieu, 1997c, p.20).

El capital simbólico con el que cuentan las mujeres de esta sección, de alguna manera se ha afectado por la situación de conflicto que viven las mujeres. Con el paso del tiempo, su vista se ha debilitado, ya bordan menos, como sección aportan poco bordado a la cooperativa, y eso se ve reflejado en su economía. Además, la comunidad se ha urbanizado, por tanto, ya no tienen lugar donde sembrar maíz, frijol, calabaza, para su autoconsumo, y eso se abona a que las mujeres se encuentren en condiciones económicas, de salud y anímicas muy complicadas. Es decir, el reconocimiento de ser bordadoras fundadoras, a pesar de ser un estímulo grande para ellas, la realidad es que no cuentan con los recursos suficientes para poder solventar sus necesidades cotidianas. Y a pesar de los esfuerzos que en la cooperativa se hacen por pagar de manera justa su trabajo, el recurso económico que generan es muy poco.

En esta sección, el capital más fuerte es el simbólico, que de alguna manera motiva a las mujeres a ser socias; pero su capital humano, su destreza para bordar se ve limitada, además, en esta sección, la mayor parte de las socias son solteras y no tienen la misma convivencia familiar que en otras secciones. Por esa razón, su conocimiento no se comparte con otras socias, como para poder convertirse en asesoras de las nuevas bordadoras. Esta función la cumplen únicamente cuando todas las secciones se reúnen y pueden entonces, compartir su experiencia.

Figura 67. Sección Petalcingo. Fotografía y dibujo VML.



La sección Chilón

Esta sección se ubica en la zona urbana del Municipio de Chilón y la mayoría de las socias participa desde la fundación de la cooperativa. Por tanto, conocen el proceso de conformación de la cooperativa. Es la sección que se considera la autoridad para el resto de las comunidades, por el conocimiento que tiene sobre el proceso de elaboración de artesanía, ya que en esa actividad se planean los tamaños adecuados para los lienzos que las socias van a bordar.

Además, durante un tiempo eran las encargadas de salir de la comunidad a vender sus productos; en la actualidad ya no participan de esa forma, pero aprovechan la experiencia de conocer al cliente para diseñar productos (ver Fig. 68).

Las socias de esta sección se encargan de confeccionar todas las artesanías, cada socia participa con sus conocimientos y sus habilidades de corte y confección, de tejido en telar o de costura a mano. Es tan especializado su trabajo, que cada bordadora posee un capital que la hace única de entre todas, sin embargo, esto llega a ocasionar dificultades, pues al no haber un conocimiento socializado sobre la elaboración de artesanía, en caso de que la socia se ausente, no hay quien pueda hacer el trabajo que ella sabe. Esto puede ser interpretado como «la lucha que enfrentan los agentes o instituciones que tienen un capital específico» (Bourdieu, 1997c, p.51).

En relación al capital económico, las socias de esta sección son las únicas que tienen asignado un salario. Porque el trabajo que realizan puede ser contabilizado, es decir, se miden los objetos que realizaron durante el día. Además, son las únicas que tienen un espacio fijo para trabajar, debido al equipo que utilizan. Otro de los capitales que poseen, es el contacto con asesores con los que llegan a entablar una relación de amistad, que puede traducirse en un capital afectivo que sirve para expresar su capital cultural (hablar, comer, vestir diferente) (ver Fig. 69).

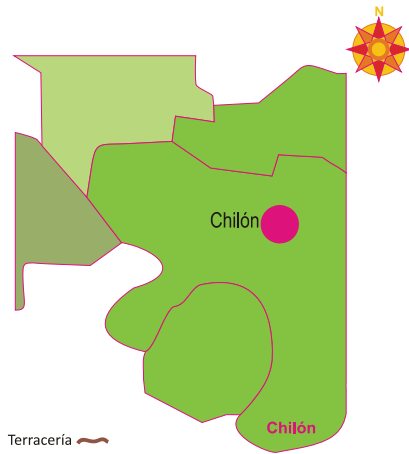
Otra característica de esta sección, es que en ella participan dos socias que elaboran todo el tejido en telar de cintura. El capital técnico que poseen, las hace merecedoras de realizar ese trabajo que requiere de mucha habilidad para lograr un trabajo de buena calidad.

La calidad de los productos es otro de los aspectos que tiene que cubrir esta sección. Las socias deben seguir una serie de acuerdos para que el trabajo cumpla con algunos lineamientos necesarios que les permiten comercializar la artesanía (ver Fig. 70).

A pesar de que las socias reciben un salario, no cumplen con horarios de trabajo, cada una decide el día y el tiempo que puede acudir a la cooperativa pues alternan su trabajo con el de la milpa y el cafetal. También su trabajo tiene establecidos los días de fiesta, de oración y de celebración para convivir.

Figura 68. Sección Chilón.

Fotografía y dibujo VML.



Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Figura 69. Taller donde se elabora la artesanía. Fotografía y dibujo VML.

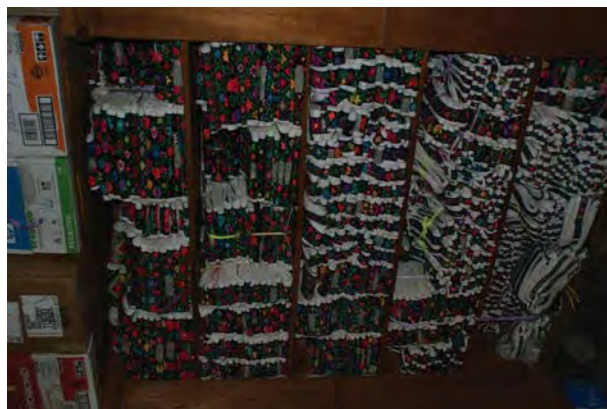


Figura 70. Almacén y tienda de artesanías. Fotografía y dibujo VML.

La sección Emiliano Zapata

La experiencia en la actividad del bordado es reconocida por las otras secciones. Una prueba de ello es, que la mayor parte de las figuras que tienen los bordados de la cooperativa son producto del trabajo creativo de esta sección (ver Fig. 71).

Es una sección que ha integrado a su vida comunitaria su participación en la cooperativa a través de una pequeña tiendita que sirve como lugar de abastecimiento de alimentos, ropas, medicamentos y artículos para el bordado. Además, algunas socias participan en otros proyectos como productoras de artículos elaborados con miel, como productoras de café y en la siembra de hortalizas. En estos ejemplos se observa el capital económico generado a partir del trabajo constante que las mujeres realizan para el beneficio de sus familias y de su comunidad.

Las socias de Zapata, como se les conoce en la cooperativa, tienen en cuenta que su bordado sale mejor si su corazón está en armonía con la montaña, milpa y el cafetal, donde conviven con la familia y la comunidad. El capital simbólico para ellas es muy importante, pues le da sentido a su tarea de bordar y registrar la vida de la naturaleza en sus bordados.

Es la sección más grande, tiene cuarenta socias. Muchas de ellas son mayores de edad y están interesadas en formar a nuevas bordadoras. Por eso constantemente dan ejemplos de su experiencia a sus hijas o nietas que tienen ya por lo menos seis años. Poco a poco les van dando oportunidad de hacer bordados pequeños, y cuidan la calidad del trabajo, la técnica, y también la combinación de los colores. Saben que de esa manera las niñas algún día van a participar en la cooperativa y ya van a saber las características que les piden para su bordado. En esta sección el capital simbólico se expresa en el interés de las socias por conservar la memoria de los antepasados, por transmitir el conocimiento del bordado y por expresar lo mejor posible lo que ven en su entorno.

Las socias de esta sección cuentan con el capital de saber inventar figuras, de ahí que sean las que con mayor facilidad codifican lo que observan en la naturaleza. La capacidad de abstracción y síntesis visual se aprecia en la forma como distribuyen las figuras en el lienzo. Para las socias de esta sección es importante primero imaginar, luego calcular si lo que imaginaron es posible hacerlo y una vez que resuelven se dedican a bordar. Esto es el ejemplo de un proceso de diseño, y de cálculo matemático muy preciso, semejante al que hacían los mayas antes de realizar su grabado o pintura (Bourdieu, 1997c).

En esta sección es posible reconocer muchos de los principios generadores de identidad para los tseltales, la oración, el observar el entorno, el dialogar con la tierra y lo que habita en ella, es lo que se expresa en los bordados. La comunidad sabe, que a través de su bordado, la Madre Tierra siente que le agradecen todo lo que reciben de ella.

Figura 71. Sección Emiliano Zapata. Fotografía y dibujo VML.



La sección Nuevo Progreso

La sección está formada por socias muy entusiastas y organizadas, para ellas tener un espacio dentro de su comunidad es importante. Las socias han encontrado un valor simbólico muy grande en el bordado, están interesadas en rescatar la historia y el significado de las figuras y con ello hacer un museo en su comunidad. Parte de esta visión, tiene que ver con la existencia en la comunidad de un Bachillerato intercultural y una estación de radio comunitaria. En el cual, continuamente se les invita para que cuenten cómo aprendieron a bordar, qué significa lo que bordan y el valor que tiene para ellas saber bordar (ver Fig. 72).

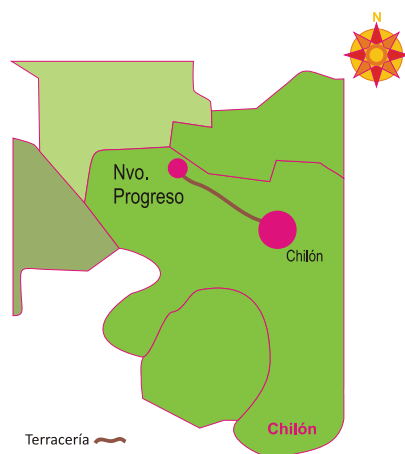
Estas experiencias las ha hecho mejorar su calidad de bordado y animarse a elaborar sus propias figuras como las bordadoras de Zapata con quienes comparten otras experiencias de trabajo, que involucran la colecta de café y de miel.

El deseo de poseer un capital creativo, reconocido por el resto de las secciones, las inspira a trabajar con mucha dedicación su bordado. Este esfuerzo ha sido reconocido por parte de las encargadas del almacén y del taller, y en ocasiones se les solicita hacer bordados especiales.

El capital cultural y educativo con el que cuentan las socias de esta sección les da la posibilidad de obtener un capital económico extra. Participan en la cooperativa Ts'umbal Xitalha' confeccionando los empaques. Esta situación en ocasiones ha generado conflicto con el resto de las secciones, pues pareciera que buscan otros espacios que les paguen mejor su trabajo. Por otra parte, este tipo de acciones las ha llevado a convertirse en compradoras de bordado a mujeres que no son socias de ninguna cooperativa. Por tanto, se observa cómo un capital puede llevar a querer obtener otros bienes y con ello romper los acuerdos que se establecieron con el resto de las socias de la cooperativa de bordados.

El reconocimiento que obtienen las socias por su trabajo, les ha otorgado un capital que las lleva a valorar el sentido de identidad y de conservación de la técnica del bordado. El interés que tienen por documentar su experiencia, las hace abrirse a conocer a otras experiencias de socias que en otras comunidades se preocupan por conservar la herencia de los antepasados.

Figura 72. Sección Nuevo Progreso. Fotografía y dibujo VML.



La sección Tsajalá

Las socias de esta sección suelen estar al pendiente del trabajo de Zapata y Nuevo Progreso, para ver el tipo de figuras que están bordando y la calidad con la que entregan su trabajo, pues para ellas las bordadoras de esas secciones son las que mejor hacen su trabajo. Y por tanto, las socias de Tsajalá han logrado el reconocimiento a su perseverancia con la asignación de algunos proyectos especiales.

El bordado para ellas tiene que hacerse para cubrir dos necesidades, los pedidos de la cooperativa y la blusa de las mujeres. Las socias comentan la importancia de conservar el diseño de sus blusas, que con el paso del tiempo han perdido color y variedad en las figuras, insisten en que es importante observar y ver la naturaleza, los objetos que las rodean y de ello inspirarse para crear nuevas figuras. Les parece importante que su trabajo se conserve y que otras comunidades también conozcan los diseños que ellas elaboran (ver Fig. 73).

Los diseños que suelen hacer están relacionados con los alimentos, los animales del corral, es una sección que ha encontrado en este tipo de figuras una forma de identificar su trabajo en relación al de las otras secciones. Esta sección sabe que debe bordar cuidando los acuerdos que establece la cooperativa, también sabe que hay tiempos y cantidades establecidas para entregar bordado. Pero para ellas, bordar implica asegurar que lo que recibirán será suficiente para cubrir las necesidades económicas de sus hogares; por eso, ellas suelen hacer el cálculo de sus diseños, de tal forma que les implique invertir la menor cantidad de tiempo, para hacer varios bordados.

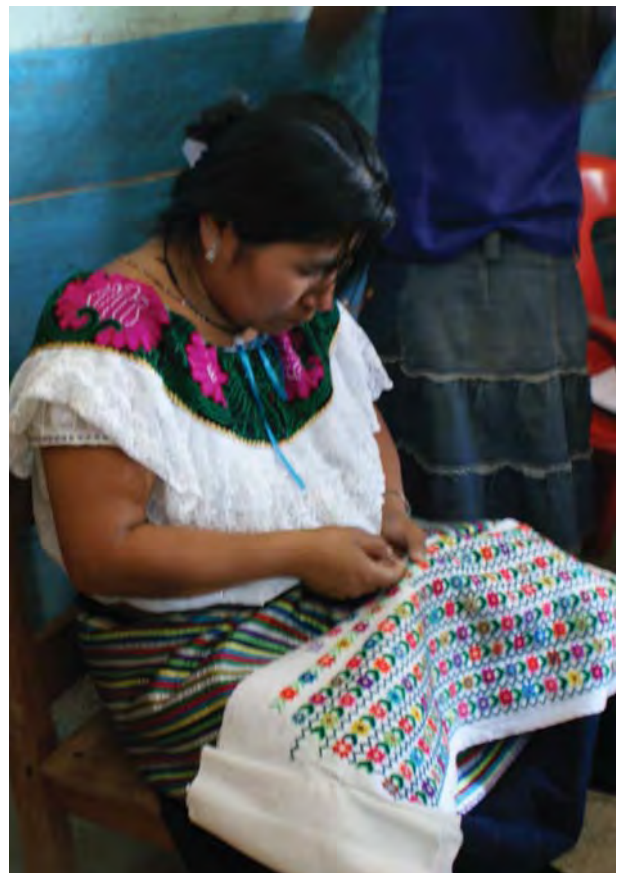
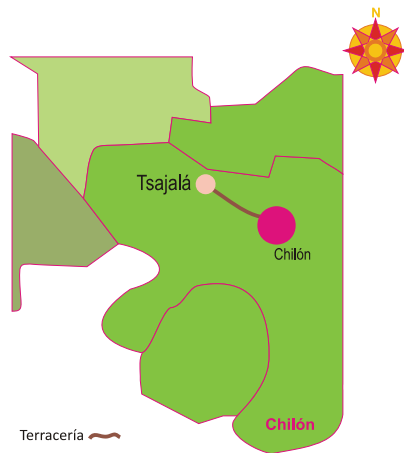
Es importante resalta la velocidad o el tiempo de bordar, pues para otras socias, bordar implica un momento de meditación, de diálogo interiorizado que se exteriorizará en las figuras y la combinación de colores. Sin dejar esta parte de sentido de identidad y pertenencia, las socias de Tsajalá convierten la velocidad en un capital, porque cuando se necesita un pedido en poco tiempo, saben que ellas lo pueden elaborar y así se satisface la demanda del mercado.

Aún cuando para las socias sus bordados están pensados en el ahorro de tiempo, hay que señalar que los diseños que elaboran son de los más complejos y variados. Combinan formas, colores, tamaños con gran destreza, por eso también han sido reconocidas como una sección que innova en los diseños.

Las socias están interesadas en enseñara a las niñas a bordar, sobre todo porque quieren compartir con ellas su cultura, que se expresa en los símbolos y en los sentimientos que se plasman cuando se borda. El bordado resulta muy significativo para ellas, pues simboliza un espacio que han logrado tener fuera de su hogar, en donde pueden reunirse para platicar, para apoyarse y también para buscar la manera de ir intercambiando ideas para mejorar el diseño de su bordado.

Figura 73. Sección Tsajalá.

Fotografía y dibujo VML.



En esta sección, el capital simbólico se une al capital económico y también al capital de las habilidades y destrezas que al combinarlos, generan una serie de movimientos entre las socias. Tres tipos de capital, que las hacen distinguirse del resto de las comunidades y que de alguna manera hace que entre las secciones se dé una competencia por poseer el título de la mejor de las secciones.

Un dato importante es que muchas de las bordadoras saben utilizar la máquina de coser y han solicitado se les permita confeccionar artesanía. Este asunto es tratado con mucha delicadeza en las Asambleas, pues por una parte, al diversificar los lugares que confeccionen la artesanía crearía la dificultad de cubrir los estándares de calidad que distinguen a la artesanía. Por otro lado, se corre el riesgo de que se comience a vender artesanía y los beneficios económicos no se distribuyan entre todas las socias.

La sección Pueblo Nuevo Sitalá

Hasta ahora, las socias de esta sección han elaborado bordados copiando algunos dibujos que las socias del almacén les han proporcionado. Una de las principales inquietudes de esta sección es comenzar a generar sus propios diseños, pero saben que para poder elaborar figuras, deberán dominar la técnica del bordado, a su vez, deberán desarrollar la habilidad para combinar colores. Por eso, sienten que el trabajo que realizan hasta ahora las hace perfeccionar la técnica y por tanto, elevar la calidad de su trabajo (ver Fig. 74).

Además, en esta sección hay socias que poseen el conocimiento y la habilidad del tejido en telar de cintura, y elaboran algunos morrales, con la intención de que puedan participar en la cooperativa a través de la actividad del tejido. En la zona de Chilón, el tejido en telar de cintura es poco practicado, prácticamente se ha destinado al tejido de las fajas. Por eso resulta muy interesante la propuesta que hacen de participar como tejedoras.

Por otra parte, las socias de Chilón, son las encargadas de elaborar el tejido para las artesanías. Cuentan con experiencia de los acabados, de la combinación de colores que de alguna manera, las tejedoras de Nuevo Pueblo Sitalá tendrán que aprender. También, a nivel cooperativa, se tiene que probar, qué tan aceptados serán los tejidos por parte de los clientes.

Como puede apreciarse, el poseer ciertas habilidades y darlas a conocer, implica una disputa, un enfrentamiento entre quienes han sido reconocidas durante mucho tiempo como las únicas tejedoras, con ahora las nuevas que de alguna forma van logrando igualar la calidad de su trabajo. Sobre todo, porque representa la capacidad de especialización que tienen las socias, por tanto, otro capital que invertir en la cooperativa (Bourdieu, 1987, p.23).

Figura 74. Sección Pueblo Nuevo Sitalá. Fotografía y dibujo VML.



En caso de lograr desarrollar el trabajo del bordado, abonarían un gran capital simbólico al reconocer que las bordadoras, también son tejedoras y, por tanto, los conocimientos heredados de los antepasados estarían presentes en todas las demás secciones y no en sólo un grupo de ellas.

Otra característica que hay que considerar de las socias de esta sección es la edad. Aquí participan las socias más jóvenes que inician su participación contando con apenas 14 años. Ellas elaboran bordados y tejidos de muy buena calidad; pero, al ser menores de edad, no pueden considerarse trabajadoras. Para no desanimar a las jovencitas, algunas socias se convierten en tutoras con la intención de formarlas y otorgarles el pago por su trabajo. Este asunto es delicado, porque deben tener también autorización de sus padres para poder participar.

Algunas de las jóvenes alternan sus estudios con el bordado, otras, han dejado de estudiar porque en su familia no hay manera de apoyarlas, y por eso encuentran en el bordado una opción de obtener un ingreso económico. Ante esta situación se pensó también en la posibilidad de generar un espacio de atención a menores, con el objetivo de formarlos en una actividad creativa más que laboral, pero aún no se han fijado bien las formas de darle seguimiento.

Las inquietudes de las socias muestran cómo la cooperativa representa la posibilidad de contar con formación, espacio de trabajo y de encuentro. Pero, aún cuando se es parte de un mismo proyecto, las comunidades ven en las socias de Chilón la autoridad que decide quién y de qué forma puede participar.

La sección Carmen Xaquilá

Es la comunidad más cercana a la zona urbana de Chilón, a pesar de ello, es una comunidad con muchas carencias económicas. Las socias vieron en la tiendita, una oportunidad de ayudarse entre socias y solicitaron a la Administración un préstamo, pero en lugar de beneficiarse, las socias se endeudaron, como no tienen la posibilidad de generar ingresos, ofrecieron pagar con su trabajo de bordado. Acciones como éstas, ayudan a comprender que participar en el campo del bordado, implica que quienes participan poseen intereses personales y comunitarios que en ocasiones requieren del aspecto económico para poder llevarse a cabo (Bourdieu, 2000a).

En particular, las socias de esta sección organizan su participación expresando más su interés por lo económico. Para ellas bordar, no tiene el mismo valor simbólico de conexión con los antepasados, sino, la posibilidad de obtener dinero.

Las metáforas que otras socias emplean para hablar de su trabajo, ellas las expresan más como consecuencias de realizar un trabajo tan minucioso y esa forma de actuar las hace poseer un capital distinto que les da la posibilidad de participar en la cooperativa.



Figura 75. Sección Carmen Xaquilá. Fotografía y dibujo VML.

En esta sección, los varones colaboran más, porque las socias no pueden tomar decisiones en las asambleas, o tomar acuerdos sin una autoridad masculina. Este aspecto de los derechos de la mujer, se vieron con anterioridad y de alguna manera, son parte de la forma de vida de las comunidades indígenas (Araiza, 2004; INEGI, 2001a).

Las relaciones que las socias construyen como miembros de sección y con otras mujeres, les hace valorar el espacio que tiene para reunirse y dedicar tiempo para conversar e intercambiar consejos, sobre todo en lo que se refiere a las mejoras de sus bordados. Las socias saben que al no cumplir con los requisitos y acuerdos es difícil que su trabajo se compre. De alguna forma esta situación ha alentado a algunas socias para ver en el bordado un recurso para estar en contacto con sus hijas, sobre todo, en lo que respecta al uso del traje tradicional (ver Fig. 75).

La sección San Francisco la Unión.

La sección de San Francisco La Unión está conformada por siete socias que están todavía en la etapa de perfeccionamiento del bordado.

Para ellas participar en la cooperativa representa la oportunidad de convivir con otras mujeres y aprenderles la técnica y la sabiduría para inventar figuras. Son socias con un promedio de edad de 23 años, en su mayoría casadas, eso ha implicado que la relación parental se propague a la laboral en forma distinta a los quehaceres domésticos que suelen compartir.

Esta comunidad en particular conserva muchas costumbres tseltales que impiden a la mujer salir de la comunidad, en caso de hacerlo sin acompañante difícilmente la mujer podrá casarse. Parece una decisión muy extrema, pero de alguna manera expone cómo el habitus genera cierta forma de actuar, de decidir y de convivir (ver Fig. 76).

Las socias de esta sección están interesadas en aprender corte y confección y a elaborar artesanía, pero, también saben que esa es una actividad que realizan las socias de Chilón por ser las expertas.

Esta sección en particular, juega el papel de aprendiz de bordadoras que no tienen aún el reconocimiento por la creatividad de sus bordados, porque en su mayoría son reproducciones de dibujos elaborados por las otras socias. Sin embargo, su categoría dentro de la dinámica general de la cooperativa, hace que las viejas bordadoras animen su corazón, para que ellas un día, animen a otras mujeres. Puede decirse, que ser aprendiz les otorga el capital simbólico de ser acompañadas, de alguna manera es como si las expertas heredaran su conocimiento y sobre todo su identidad tseltal (Bourdieu, 2008).

Figura 76.
Sección San Francisco La Unión.

Fotografía y dibujo VML.



Relación entre secciones

Las posibilidades de trabajar fuera de casa, para algunas mujeres resulta todo un reto, pues el rol que han jugado durante mucho tiempo ha sido dentro del hogar, en ocasiones dentro de la fiesta, o bien como parteras o curanderas. Sin embargo, en proyectos productivos resulta algo nuevo, a pesar de que existen trabajos que cuentan con experiencias de más de treinta años, no han sido muy difundidos y por eso muchas mujeres encuentran novedoso formar grupos de trabajo (jLuchiyej Nichimetic, 2006c).

Como pudo observarse, en la cooperativa cada sección participa con capitales diferentes lo cual favorece la dinámica de intercambio entre socias: las que poseen sabiduría y experiencia lo cual las coloca en una posición privilegiada, mientras que las aprendices desarrollan su trabajo a partir de la admiración a las bordadoras expertas.

En relación al capital económico, las socias programan su bordado pensando en el uso que le darán al dinero que obtengan por su trabajo. Cada socia recibe el pago por la cantidad de bordado que entreguen al almacén y se anota en su cartilla, de esa manera, las cooperativistas saben la ganancia que podrán obtener cuando lleguen a retirarse.

Entre el capital simbólico y el económico existe una fuerte relación, no se produce bordado si no se posee el conocimiento, pero sobre todo, si no tiene el interés por conservar una actividad que le otorga un reconocimiento por parte de otras mujeres y de otras localidades. El capital económico mueve al simbólico en la medida que la sabiduría se convierte en un elemento de intercambio, que dentro del campo del bordado se visibiliza en los intercambios relacionados con la combinación de color, la síntesis de las imágenes, y en sí reconocer la «economía de los bienes simbólicos, y muy en especial de las obras de arte» (Bourdieu, 2000a, p.16).

El trabajo de las socias de las secciones sirve, no sólo para generar recursos económicos, sino también para mantener viva la cultura del pueblo tseltal, lo cual es un motivo para que las mujeres se animen a bordar. Por otra parte, la misma pobreza¹⁹ origina que en algunas comunidades, las socias de la cooperativa se vuelvan colectoras de bordados de familiares, asegurando así ingresos mayores, pero rompiendo una de las cláusulas de la cooperativa.

19 Según datos del XII Censo General de Población y Vivienda del 2000, la curva de ingresos de la población económicamente activa en el Estado de Chiapas es inversa a la curva de la República Mexicana, un ejemplo de ello es el 8% del porcentaje de la población nacional no percibe ingreso por su trabajo, en Chiapas es del 22%. La marginación provocada por la cantidad de personas con ingresos inferiores a un salario mínimo es un fenómeno que se promueve dentro del patrón histórico de desarrollo de los países. Por una parte, la pobreza extrema dificulta el progreso debido a las limitaciones educativas y de acceso a la estructura productiva del estado, y por otra parte, incide directamente en la exclusión de grupos sociales cada vez más grandes del proceso de desarrollo y del acceso a servicios y beneficios sociales (PRODESIS, 2008, p.28)

A pesar de que la cooperativa trabaja con ocho comunidades diferentes, su impacto económico en el resto de las comunidades es muy bajo. Los datos del INEGI muestran que la población total de los cinco municipios a los que pertenecen las secciones, da la suma de 233,000 habitantes, pero sólo son alrededor de 1,360 las personas que se benefician de la cooperativa.

Mercado

La cooperativa jLuchiyej Nichimetic es la única que elabora artículos con los bordados de las mujeres. Sin embargo, en Yajalón algunos locales del mercado municipal venden bolsas, monederos, morrales o adornos semejantes a los que se distribuyen en la cooperativa, pero de una calidad menor. En San Cristóbal de Las Casas, en algunas tiendas que venden productos zapatistas, suelen tener monederos también muy semejantes a los de jLuchiyej Nichimetic. En otros municipios hay cooperativas que han recibido financiamiento por parte del Gobierno del Estado, lo cual ha favorecido la difusión de la artesanía chiapaneca; sin embargo, la cooperativa jLuchiyej Nichimetic nunca ha participado en ese tipo de proyectos (Turok, s/f; Muñoz, 2004; Paoli, 2003; Morris, 2004).

La cooperativa ha optado por vender la artesanía a través de canales filiales, es decir, amigos o conocidos de las asesoras. Por lo regular, se busca personas que valoren el trabajo de las artesanas y bordadoras como instituciones de comercio justo y de economía solidaria. El comercio justo ha sido una opción para establecer redes de relaciones con empresas que tienen un giro similar o bien, que tienen un punto de vista semejante en cuanto al trabajo comunitario, la valoración de la artesanía, la propagación de la cultura (Otero, 2004). En cuanto a la Economía solidaria, se trata de buscar un equilibrio entre la propiedad comunitaria, el trabajo colectivo y las relaciones de reciprocidad y cooperación (Razeto, 1999). Un proyecto como la cooperativa une dos puntos importantes, el trabajo femenino y el de las comunidades indígenas.

La razón para unirse con instituciones no gubernamentales o asociaciones civiles, es para evitar el asistencialismo, y hacer que las mujeres sean las responsables de las cosas que suceden en su propia empresa. Por eso, el diseño de documentos para registrar la actividad empresarial de cada socia es muy importante, pues se pueden realizar registros del crecimiento de cada sección. De esta manera, el proceso creativo, el tiempo, la inversión de material y los gastos de transporte son tomados en cuenta para calcular el precio de una tira de luch, ya que es frecuente que en la comercialización de artesanía no se tomen en cuenta para asignar precios a los productos (Turok, s/f; Mejía, 2004). Esto es muy importante, porque la mayoría de las organizaciones suelen almacenar mercancía y pagarles a los artesanos hasta que su trabajo se llega a vender, este esquema de concesión, dificulta el crecimiento de las organizaciones y desalienta la continuidad en el proyecto.

Durante un tiempo, las mujeres participaron en la cooperativa Sna Jolobil²⁰, pero como es un espacio que trabaja a concesión se tardaba en pagar la mercancía y las socias de jLuchiyej Nichimetic decidieron no participar. Apparently se perdió una oportunidad de difusión de sus productos, pero se ganó la confianza de las socias en el proyecto. Si bien el capital económico es parte primordial, el capital simbólico tomó mayor importancia por el valor que tiene dar la palabra o tomar un acuerdo entre los tseltales.

En el campo del bordado, el capital económico juega una parte fundamental para hacer crecer las empresas y lograr mantenerlas dentro de un mercado. A la par, la empresa desarrolla estrategias para ser reconocida entre otras tantas cooperativas. En el caso de jLuchiyej Nichimetic, el mercado reconoce en sus productos, la conservación de la historia, la originalidad de los diseños de cada bordado y la unión comunitaria; estos capitales han hecho a la cooperativa, un lugar de encuentro entre aquellos que desconocen la vida de los pueblos indígenas y los propios indígenas que muestran su cultura a través de su trabajo creativo.

A pesar de que jLuchiyej Nichimetic no mantiene lazos con otras cooperativas de bordado de la región, se debe considerar que tiene un reconocimiento social muy importante; el trabajo de las bordadoras de Chilón se conoce y valora por su calidad, por los diseños y por venderse exclusivamente en su comunidad. Así, como menciona Bourdieu:

el capital simbólico asociado a un nombre propio y de especie tal que asegure, a la manera de una marca famosa en el caso de las empresas, una relación durable con una clientela adquirida de antemano; y en segundo lugar, el capital cultural específico cuya posesión constituye sin duda una carta de triunfo tanto más poderosa cuanto menos objetivado, formalizado esté el capital en vigor en el campo considerado, facultad o disciplina, y cuanto más se reduzca a las disposiciones y a la experiencia constitutivas de un arte que no puede adquirirse sino a la larga, y en primera persona (Bourdieu, 2008, p.84).

Las acciones para la venta y distribución de la artesanía de jLuchiyej Nichimetic, guarda una serie de restricciones para conservar el sentido de bordado en la cultura tseltal, un bordado que contrasta con el resto de los productos artesanales de la región, por el tipo de figuras que emplea y por la combinación de los colores, que en ocasiones se ve como una mera ornamentación (Gómez, 2004).

20 Sna Jolobil (La casa del tejido) es un espacio que difunde el trabajo de las comunidades indígenas de Chiapas. Nació en 1976, del programa gubernamental para la atención de las poblaciones marginadas, en el sexenio del presidente Luís Echeverría Álvarez. La finalidad de esta cooperativa ha sido buscar canales de distribución de la artesanía elaborada a partir del tejido y el bordado. Una de sus tareas principales ha sido recuperar las técnicas ancestrales para la confección de bordados y tejidos que pone a disposición de las comunidades indígenas que participan en ella. Con frecuencia impulsa a sus socios a participar en concursos nacionales convocados principalmente por el Gobierno Federal. En la actualidad la conforman 800 indígenas de 30 comunidades de los Altos de Chiapas (Turok, s/f, Morris, 2006).

Diversidad de productos

En la cooperativa se producen setenta y cuatro diferentes productos que se pueden clasificar en religiosos, de vestir, para trabajo y ornamentales. Aún cuando existe una clasificación de los productos, es difícil clasificar las figuras que utiliza cada uno de ellos. Para las artesanas no tiene importancia crear series o modelos, únicamente confeccionar la pieza a partir de la tira de luche que mejor se aproveche para cada producto.

Algunos artículos han surgido por sugerencia de algunos de los clientes, y eso ha originado un intercambio entre los que usan el producto y quienes lo confeccionan. En ese intercambio simbólico hay un enriquecimiento mutuo. Las artesanas aprenden a elaborar productos nuevos y los clientes se sienten satisfechos de poder comprar objetos casi de tipo personalizado.

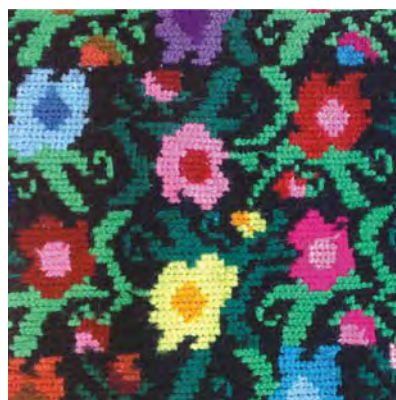
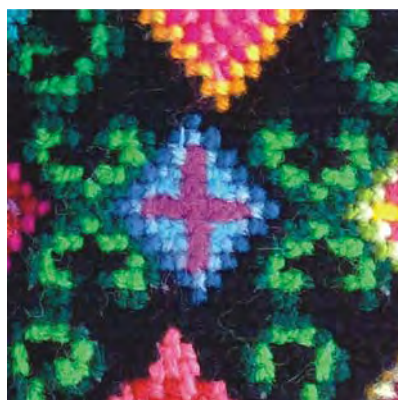
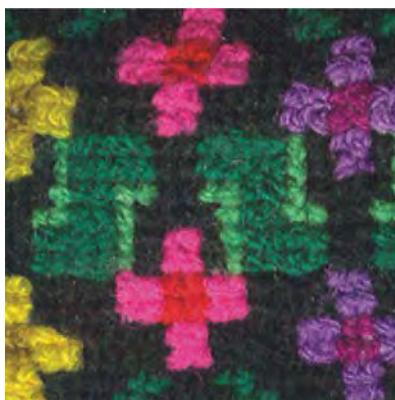
Cuando la cooperativa comenzó a elaborar productos, los bordados por lo regular tenían figuras de flores, con poca variedad de color y con dimensiones muy grandes, que al ser cortadas se perdía la figura. Poco a poco fue necesario adecuar la proporción de los dibujos a los artículos que se elaborarían con ellos. Esto favoreció enormemente el trabajo de bordado, porque las bordadoras comenzaron a plasmar una gran variedad de figuras y con ello, las historias de sus dibujos también comenzaron a diversificarse (De Orellana 1998; Turok, 1988). Es importante señalar que el cambio de las proporciones de las figuras hizo visible el legado ancestral de manejo matemático maya, pues la habilidad para calcular áreas con una determinada precisión refleja el mismo trabajo que los mayas realizaban para elaborar un glifo (Kettunen y Kelmke, 2004; Coe, 1986; Knórosov, 1982; Hasselkus, 1998).

En la actualidad, el trabajo de los bordados y de las artesanías se valora por la minuciosidad de su trabajo, por la variedad de color y por ser objetos que difícilmente se encuentran en el comercio artesanal. De esta manera, se ha logrado tener una estrategia de venta menos masiva, pero que en gran medida, favorece la conservación de elementos identitarios para los tseltales (ver Fig. 77).

Por otra parte, la forma de trabajar de las artesanas remite al trabajo creativo de los mayas, pues para realizar las bolsas, los morrales o las carteras, por mencionar algunos productos, las mujeres utilizan sus manos para medir el ancho, el largo, y con ello calcular la cantidad de tela y bordado necesario para cada producto. Debido a esto, un producto puede tener hasta cinco medidas diferentes, por tanto, hay un precio asignado a cada uno de los tamaños, esto resulta una complicación para la venta, pues existen algunas organizaciones que ponen como requisito, la estandarización de medidas y en ocasiones hasta de modelos. Poco a poco se ha ido ganando terreno, pero es complicado, porque muchas de las mujeres al no saber leer ni escribir, se les dificulta interpretar las instrucciones de los manuales que tienen las medidas adecuadas para cada producto.



Figura 77. Adecuación de las figuras para que se aprecien mejor en las artesanías. Fotografías archivo jLuchiyej Nichimetic, VML.



Difusión

La cooperativa ha estructurado varios medios para difundir el trabajo de las mujeres. No cuenta con una estrategia creativa, pero aún así, es posible identificar como idea gestora, dar a conocer la sabiduría de las mujeres indígenas y de la conservación de la cultura a través del bordado (jLuchiyec Nichimetic, 2006h). La estructura de los mensajes con que se difunde a la cooperativa da «peso a los agentes en función a su capital simbólico» (Bourdieu, 1985, p.46). En el discurso, es posible observar que la intención de las estrategias de comunicación generadas para la venta de artículos, parten del interés por reconocer el valor del trabajo de arte en cada uno de los objetos. Además, con el apoyo de fotografías de la región dan a conocer el lugar, el contexto y el sentido ritual y místico de los lugares, de las celebraciones y de los dibujos que se observan en las artesanías (Bourdieu, 1987).

La cooperativa no tiene un presupuesto asignado a publicidad; lo que hace es generar archivos informativos, presentaciones y presupuestos y los hace llegar a sus clientes a través del correo electrónico (ver Fig. 78). Esta actividad la desarrolla la encargada del almacén, pocas veces las mujeres tseltales; sin embargo, son las mujeres las que revisan los textos, las fotos y todo el material que se va a difundir para hablar del trabajo de la cooperativa. En esta actividad se observa el complemento entre quienes poseen el capital tecnológico, con las que poseen el capital cultural (Bourdieu, 1987).

Cuando se llega a participar en ferias y exposiciones utilizan mantas con el nombre de la cooperativa, pero por lo regular lo que presentan es la muestra física de sus productos. El empleo de otros medios o bien, el uso de una estrategia de comunicación no se ha implementado debido a que la venta directa se considera la mejor forma de difundir el producto. Sin embargo, en algún momento, se contó con una página web que mostraba un catálogo con todos los productos y sus precios, que resultaba bastante sencillo de utilizar a algunos clientes. Sin embargo, la página tuvo problemas técnicos y no se restableció el servicio y ese medio no se ha vuelto a utilizar.

En la actualidad la estrategia de venta y difusión más utilizada es la participación en eventos, por lo regular en escuelas e instituciones interesadas en la difusión del arte y la cultura de las comunidades indígenas. Una de las razones de participar, es que las personas suelen admirar el trabajo y no hacer pedidos de artículos donde las figuras y los colores que se soliciten sean modificados. Pues en otros espacios, la sugerencia que se hace es que las figuras y sus colores se cambien para poder ingresar al mercado internacional.

Para las mujeres, cambiar su forma de bordar implica dejar de lado la sabiduría heredada de sus antepasados, y valoran más ese sentido, que saber que su trabajo lo comprarán personas que no entienden su cultura, a pesar de que puedan tener un beneficio económico mayor. En ocasiones, son las propias socias las que llegan a negarse a realizar el trabajo, por considerar que romperán



MUJERES BORDANDO HISTORIA Y CULTURA PARA UNA VIDA BUENA Y ABUNDANTE



Ser maya, para muchas indígenas es, ante todo una decisión, una ética que aúna pasión por los antepasados y deseo de perdurar. A pesar de la marginación, muchas optan por no olvidar quiénes son y fortalecer su historia, tradiciones y construir nuevas alternativas de vida.

JLUCHIYEJ NICHIMETIC, cooperativa artesanal de mujeres bordadoras pertenecientes a la etnia chiapaneca Tseltal – Maya, nace de la fuerza organizativa de las mujeres y de la búsqueda de una vida digna y buena – lequill cuxlejallil¹ en tseltal, para ellas, su familia, comunidad y territorio.

Desde siempre las indígenas mexicanas y tseltales han creado y confeccionado su propia ropa. Acompañadas por las Hermanas del Divino Pastor, este conocimiento ancestral pasó a convertirse en un espacio de organización, empoderamiento y búsqueda conjunta de alternativas económicas.

Desde 1976 primero unas pocas y ahora ya 150 asociadas a las que se suman unas 300 mujeres que también entregan sus bordados a la cooperativa. 150 mujeres crean esmerados y artesanales objetos (accesorios) que tienen como base el tradicional bordado – luch- en tseltal que adornan con colorido de arcoíris su vida y lo que surge de sus manos y brota de su corazón.

Frente a la alta marginación, presión sobre la tierra, migración, falta de políticas agrarias favorable al acampo y programas de gobierno desestructuradoras del tejido social, la cooperativa hace parte de las estrategias de vida aportada por las mujeres a la comunidad y la familia.

1. La vida buena desde un sentido muy amplio, en el que integran al concepto de la calidad de vida su referente con la comunidad (ámbito familiar y social), el territorio (ámbito espacial y cultural) y los recursos naturales que lo rodean (ámbito productivo y espiritual).

Figura 78. Medios de difusión: marca, estante con productos y presentación electrónica. Fotografías archivo jLuchiyej Nichimetic, VML.

la armonía de su corazón con el entorno. Este tipo de reacciones de las cooperativistas ha servido para explicar a algunos clientes el valor simbólico que tiene el bordado para las mujeres indígenas.

Relaciones comerciales y simbólicas

La cartera de clientes con la que cuenta la cooperativa no es muy extensa, sin embargo, hay algunos de los compradores que suelen establecer fechas para levantar pedidos, ya sea para época navideña, para reuniones o bien para celebraciones religiosas.

El cliente más fuerte de la cooperativa es Bats'il Maya, una cooperativa de café orgánico, quien desde sus orígenes acordó con las cooperativista y sus asesoras que confeccionarían los empaques para su producto. Además, establecieron el acuerdo de distribuir sus artículos de manera conjunta para lograr dar a conocer el trabajo de la comunidad tseltal, en el cafetal como en la cooperativa de bordados. En este caso, el capital simbólico asegura una relación durable con una clientela adquirida, mientras que, el capital cultural se manifiesta en el interés de los tseltales por mantener sus cultivos y la relación con la tierra, de donde nacen las figuras y los colores de cada bordado, «un arte que sólo puede adquirirse con el tiempo» (Bourdieu, 2008, p.84).

Otro acuerdo de trabajo lo tienen con Manos Mexicanas, un organismo no gubernamental que se encarga de fomentar y difundir el trabajo de mujeres indígenas y de artesanos de todo el país. Quien además de difundir el trabajo, aporta con estrategias de identidad corporativa para que los productos cumplan con ciertos lineamientos que el mercado pide, como el registro de marca, el desarrollo de un sistema de empaque y también algún medio informativo para que se conozca el trabajo global de la cooperativa.

Por otra parte, ¡Luchiyej Nichimetic ha recibido la invitación para participar con Corazón Verde una central de comercio justo que busca promover el trabajo de mujeres, bajo los lineamientos del precio justo, trato transparente, alta calidad, salud y medio ambiente, democracia participativa, desarrollo comunitario (Corazón verde, 2008). Si bien todos los lineamientos se asemejan a los principios que tiene la cooperativa hay uno de ellos que ha costado trabajo asumir, la calidad. Si bien, la cooperativa es reconocida por la alta calidad de su trabajo, en técnica, acabados y materiales, debido a la gran variedad de diseños, no han podido participar. Pues se pide estandarizar dibujo (mismos modelos y menos uso del color), tamaño de las artesanías (estandarizar a dos o tres medidas), aspectos que para las mujeres son difíciles de cumplir, porque en los bordados se expresa la cosmovisión.

Como se pudo observar, las relaciones comerciales de la cooperativa no se basan únicamente en la ganancia económica que puedan obtener, también se fijan en el respeto a la dinámica de la vida tseltal. Aún cuando la demanda del mercado sugiere un estilo de trabajo diferente, se ha tratado de

cuidar que la participación en la cooperativa no cambie la dinámica comunitaria, por el contrario, se trata de conservar su historia y su memoria a la par que se crece en la parte económica.

El sentido comunitario y la relación con el mercado son dos fortalezas de la cooperativa, elementos que han podido observar mujeres de otras comunidades, particularmente una cooperativa que agrupa mujeres de Acteal. Ellas pertenecen a la etnia tsotsil, y desde ya hace varios años se han dedicado a confeccionar blusas bordadas. Como parte de su interés de trabajar en cooperativa, está el rescate del significado de las figuras que bordan. Ellas, en la cooperativa llevan su mercancía, le ponen el precio y esperan a recoger su paga hasta que la prenda se vendió. Por eso, al conocer la organización de las mujeres de Chilón, solicitaron dialogar para compartir su experiencia como cooperativistas. En este encuentro, el reconocimiento de ser buenas bordadoras, pero sobre todo, de estar bien organizadas originó un intercambio de experiencias. Por tanto, se puede observar, que como parte de los intercambios en el mercado, no se dan únicamente los de tipo económico, los capitales culturales, sociales y simbólicos generan la oportunidad de conocer otras experiencias de trabajo.

De manera local la cooperativa tiene abierto al público la tienda de artesanía y el almacén. Los artículos de mercadería como hilos, estambres, telas, se ponen a disposición de cualquier persona que quiera adquirir material para el bordado. Los artículos se ofrecen a todas las socias. De hecho, existe una cláusula en los acuerdos de Asamblea que menciona que no se recibirán tiras de luch elaborado con material que no se adquirió en el almacén. Esto con la intención de conservar la calidad. Pues el cambio de estambres y de cuadrillé sí afecta a la calidad del trabajo.

Así, las propias cooperativistas se vuelven clientes de la cooperativa, por el interés de que su trabajo sea aceptado. Sin embargo, la tonalidad de los colores, en ocasiones no cumple con los requisitos que la propia cooperativa ha establecido y las mujeres tienen que comprar sus estambres en otros lugares. A pesar de haber un acuerdo, no se cumple, porque al no tener los tonos adecuados, un bordado no es aceptado. Entonces, la encargada del almacén, tiene que buscar material que cumpla con la calidad y variedad de tonos para mantener el colorido tan particular de los bordados.

Como pudo observarse en relación al mercado, se observa una participación grupal de las cooperativistas representadas en la administración de la cooperativa. Pero que no puede establecer negocio sin antes informar a las mujeres, para que ellas mismas tomen la decisión de su forma de participar, sobre todo en los puntos de calidad de los productos. La forma de hacer el bordado y las artesanías, es el capital cultural con el que se da a conocer la cooperativa, este capital «está predispuesto a funcionar como capital simbólico, es decir desconocido y reconocido, ejerciendo un efecto de (des)conocimiento, por ejemplo sobre el mercado matrimonial o el mercado de bienes culturales en los que el capital económico no está plenamente reconocido» (Bourdieu, 1979, s/p).

Conclusión

En el proceso de confección de un bordado o una artesanía, es fundamental combinar el trabajo manual con el mecánico, sobre todo por el sentido que las mujeres le otorgan a cada tarea. Las actividades manuales están relacionadas con la tradición de los abuelos de que cada mujer confecciona su propio atuendo, mientras que las nuevas habilidades, como costurar en máquina, les da la opción de realizar trabajos para otras mujeres o comunidades. «En cada una de las actividades se observa la dimensión propiamente técnica y la dimensión simbólica... por el cual se actúa... hace ver y hace valer ciertas propiedades deseables de su acción» (Bourdieu, 1987, p.39).

La cooperativa ha contribuido a que las mujeres se organicen alrededor de la actividad del bordado, respetando la relación entre la familia y la comunidad. El espíritu cooperativista es afín al espíritu comunitario, que no pretenden el lucro individual, sino el bien del grupo. Esto, hace que la cooperativa ponga mucho cuidado con la selección de los canales de distribución de su mercancía, las hace estar atentas a las disposiciones que marca el mercado y a todos los requisitos que deben cumplir para que su producto sea reconocido en el mercado artesanal indígena.

En las relaciones comerciales es posible observar un sentido de solidaridad, por ello se da el intercambio de bienes (González y Leal, 1994) que favorecen la creación de estrategias y canales de mercado con una perspectiva distinta. Es decir, se busca la venta como elemento que ayude a generar ingresos económicos, pero se tiene cuidado de preservar los conocimientos ancestrales.

El papel que juegan las mujeres en la cooperativa posibilita conocer el sentido organizativo de cada comunidad, y de cada acción que va dando sentido al trabajo colaborativo. Pero sobre todo, un trabajo que se une a la conservación de su cosmovisión donde cada figura, cada combinación de color expresa los saberes heredados, pero sobre todo, la inquietud de conservar su identidad, como se verá en el siguiente capítulo.



Capítulo Cinco

TEJER.

La sapiencia
de los antepasados
se manifiesta en los bordados.

*Bin ut'il sp'ijil yo'tan jme' jtatic ta xchicnaj
ta sluchiyej antsetic.*



Montañas de la creación. Estela 1 de Bonampak.

Introducción

Las imágenes del bordado están cargadas del poder y capital simbólicos que tienen las bordadoras. Ellas son reconocidas como las encargadas de preservar la cultura visual. Es decir, por la posición que ocupan como creativas, «los beneficios políticos que proporciona la interpretación de un acontecimiento social propiciará un interés por la producción cultural implícita en él» (Bourdieu, 2008, p.208). La tarea de bordar tiene como objetivo narrar y conservar en la memoria acontecimientos de su vida social, económica y religiosa a través de las imágenes, ahora en lienzos pequeños, pero cargados de una gran expresión simbólica.

La cosmovisión es un elemento que deja de ser abstracto al evidenciarse en cada figura. Por eso, el trabajo artístico de una comunidad posibilita conocer el tejido social que hay detrás de él. En el oficio de ser artesano y artista está la capacidad creativa de toda una comunidad, porque se plasma el sentido de vida que se ha expresado a través de las prácticas de la oración, la organización, la armonía que en algún momento se convertirán en las figuras y colores de un bordado.

En la elaboración de las imágenes se hace visible el vínculo entre la práctica artística de los mayas y los tseltales. La forma de jugar con el tiempo, con la historia, con la tradición y la cultura es una herencia y una vivencia del sentido espiritual y un tanto mágico de una cultura que se nutre de su relación con la naturaleza y las fuerzas místicas que hay en ella.

El sentido estético de los mayas los tseltales toma su fuerza al partir de la cosmovisión como elemento gestor del trabajo gráfico, donde la imagen se une al color, al mensaje y a la representación de las creencias religiosas, de los acontecimientos sociales y de la organización política de cada uno de los pueblos. Si bien es cierto que del período Clásico (200 a 900 d.C.) hasta la fecha han transcurrido muchos años, se ha demostrado a lo largo del

documento que el sentido de pertenencia a un lugar la identidad como pueblo han fortalecido el trabajo creativo que no busca plasmar elementos del pasado, sino hacer vivas las enseñanzas de los abuelos para respetar la tierra al producir el alimento y sobre todo para sentar las bases de su vida futura, en que la tradición se vuelve una dimensión que une la temporalidad con la cultura (Herrejón, 1994). Así, el trabajo de bordado que realizan las mujeres tseltales habla de sí mismas, de su mundo; de lo que piensan y expresan a través de sus saberes y sus quehaceres.

Las mujeres tseltales han hecho del bordado un medio de expresión de sus intereses asociados a una trayectoria y a una posición en el espacio social (Bourdieu, 2008). El bordado es parte de la vida tseltal, por esa misma razón lo que se plasma en ellos es el reflejo de lo que se vive día con día y a través de las palabras, los objetos, los colores se expresan con meticuloso cuidado, la relación entre los seres supremos, la vida en comunidad y los saberes de los abuelos. Todo esto se observa en las posiciones y disposiciones que el trabajo de bordar le demanda a quien tiene que codificar la historia y la memoria del pueblo tseltal con el fin de preservar su identidad indígena (Bourdieu, 1979).

En este último capítulo, se analiza el sentido de saber bordar, saber crear figuras, saber combinar colores y saber elaborar un código. En los cuales, la sabiduría heredada se manifiesta en la habilidad de las mujeres para retomar elementos de su vida orante y comunitaria con la finalidad de plasmar los acontecimientos de su vida social, cultural, política y religiosa en un lienzo lleno de figuras multicolores (ver Fig. 79).

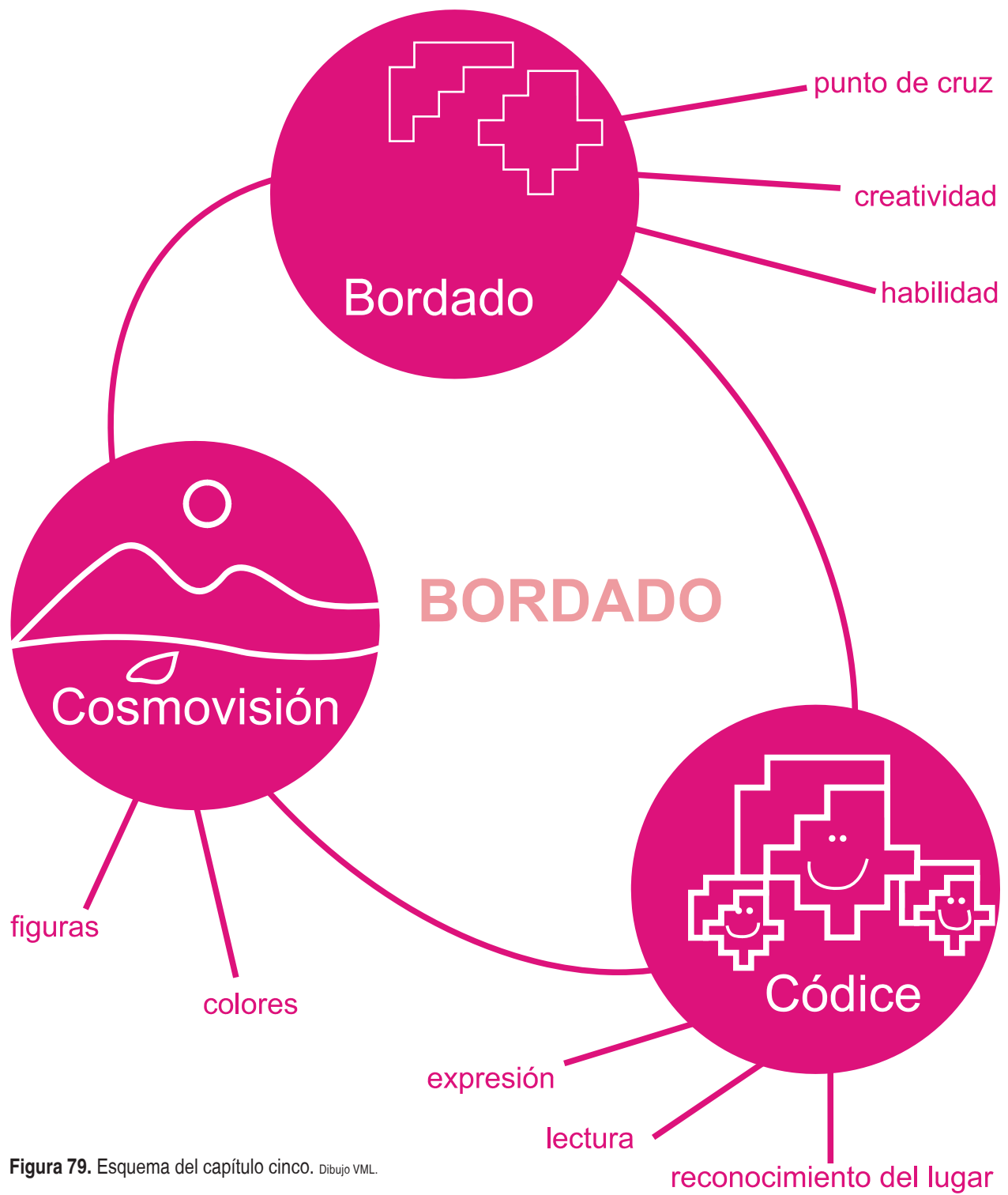


Figura 79. Esquema del capítulo cinco. Dibujo VML.

La técnica del bordado

Las mujeres de la cooperativa mencionan con frecuencia la importancia de tener el corazón en armonía, es decir, cuando el corazón está en casa es posible ver y registrar las flores, aves, plantas y animales de la milpa, el cafetal o que aparecen en los sueños. Por ello, bordar se vuelve una actividad mucho más compleja y significativa, pues en el bordado pueden percibirse los recursos naturales, las tradiciones y la organización comunitaria del pueblo tseltal.

Para bordar necesitamos un espacio y tiempo; nos sentamos viendo nuestra casa y nuestra familia, viendo a la madre naturaleza; nos inspiramos, y combinamos adecuadamente la gama de colores y figuras. Bordar es tiempo de contemplar, de convivir con la naturaleza, con la familia y con la comunidad, tiempo de profundizar y crear. Cantamos a nuestro Dios, reímos con él, vivimos la solidaridad compartiendo los materiales, la creatividad y otras cosas más. Sólo se borda cuando el corazón está tranquilo, nunca se hace si perturba al corazón (JLuchiyej Nichimetic, 2006a).

Las mujeres pueden comenzar a bordar cuando su corazón toma contacto con el universo que las rodea: con las plantas, los animales, la oración y el sentido de vida. De no ser así, no les será posible captar ni comprender la sabiduría de los abuelos para poder bordarla. Por esa razón, el bordado «ofrece la posibilidad de conocer el proceso social interiorizado en los agentes y logra homologar el orden social con las prácticas del sujeto, por medio de la inserción de hábitos constituidos en su mayoría desde la infancia» (Bourdieu, 1990, p.34).

Las mujeres bordan después de haber realizado sus actividades dentro de la casa y, sobre todo, cuando gozan de un poco de tranquilidad que les permita entrar en contacto con la naturaleza y con Dios, porque bordar, es un diálogo profundo entre su ser de mujer y su ser comunitario. Una mujer tseltal nunca borda dentro de su casa, sino que, por lo general, sale para ver la montaña, la milpa o el río; también se sienta frente a su casa mientras los niños juegan; en ocasiones se reúne con otras mujeres y conversan mientras bordan.

En la cosmovisión tseltal es esencial la armonía con la naturaleza, pues de allí brotará la “paz” que es la tranquilidad del ambiente, y que también se define como “snacalil o'tanil” el corazón está en casa. A veces se ve a los indígenas sentados, inmóviles, viendo a lo lejos. [...] ellos están en contemplación “disfrutando de la sabrosura de la paz del ambiente” (Maurer, 2007).

El diálogo interno de las mujeres con la naturaleza se exterioriza en cada uno de sus trabajos. Esa capacidad de reproducir el espacio social a través de la práctica del bordado, produce a su vez una relación entre otros campos, el político, el religioso, el artístico y el filosófico, unidos al campo de las clases sociales donde se sitúan los agentes que interpretan el mensaje (Bourdieu, 1998).

Bordar es tener la habilidad de observar, de decidir y estructurar un discurso visual mediante el cual, se exterioriza la reflexión mental de quien tiene la encomienda de realizar el bordado. La conexión entre el entorno y la persona posibilita crear el sentido de la expresión, pues, para poder realizar un proyecto de arte es necesario poseer cierta «familiaridad cotidiana con objetos y acciones» (Panofsky, 1996, p.14).

En el arte de bordar, es posible encontrar una serie de normas y convenciones sociales que hacen del trabajo de las mujeres una combinación entre la intención de hacer un bordado (concepción mental) y la forma de hacerlo (Bourdieu, 2000c). También las normas tienen una relación con lo simbólico y lo técnico, con lo cultural y lo económico. Este proceso creativo y laboral, dan la pauta para observar cada uno de los pasos necesarios para desarrollar la técnica del bordado. Pero sobre todo, para reconocer los saberes que las mujeres tseltales poseen y desarrollan a lo largo de su actividad creativa.

En el campo del bordado se unen muchos esfuerzos, comunicativos, educativos, organizacionales que de alguna manera dan forma a un capital simbólico. En este sentido, el arte de bordar representaría un poder simbólico «cuya forma por excelencia [...] está fundado sobre la posesión de un capital simbólico, es el poder impartido a aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento» (Bourdieu 1987, p.140). Pues saber bordar, es hablar de la tseltalidad que poseen las comunidades que participan en la producción de la identidad comunitaria.

El punto de cruz

Los mayas, alrededor del año 500 d.C., comenzaron a dejar en su indumentaria muestras de su expresión artística a través del bordado y el brocado²¹ (Grabe, 2006). Además, desarrollaron sistemas de tejido que les permitían entrelazar plumas con las cuales hacían penachos (Morales, 2006a). Con su habilidad de trenzar y tejer elaboraron fibras de henequén y algodón con los cuales confeccionaron textiles con el uso del telar de cintura.

Con la llegada de los españoles, muchas de las técnicas empleadas para crear la indumentaria se transformaron. Marta Turok menciona las regiones indígenas recibieron instrucción por parte de las congregaciones religiosas para aprender el bordado y el deshilado de figuras que copiaban de hojas impresas y que en Europa circulaban desde 1530, con lo cual coincide Morris (2004). Sin embargo, Morales (2006a) comenta que los españoles sustituyeron el telar de cintura por el de pie y para 1563, prohibieron el tejido del brocado, lo que originó el empleo del bordado que los indígenas habían empleado para rematar el cuello de los huipiles y para adornar las uniones de los lienzos (ver Fig. 80 a y b). Y Roque (2003) dice, que la consecuencia de la variedad de los diseños en

21 El brocado es una técnica textil que forma figuras a la par que se hace la tela.

los textiles indígenas, se debe a que la mujer, al ser relegada al ámbito doméstico y conocedora de todos los secretos sobre el arte del tejido y la tintorería, se convirtió en la encargada de conservar y transmitir su conocimiento a través del diseño de su indumentaria.

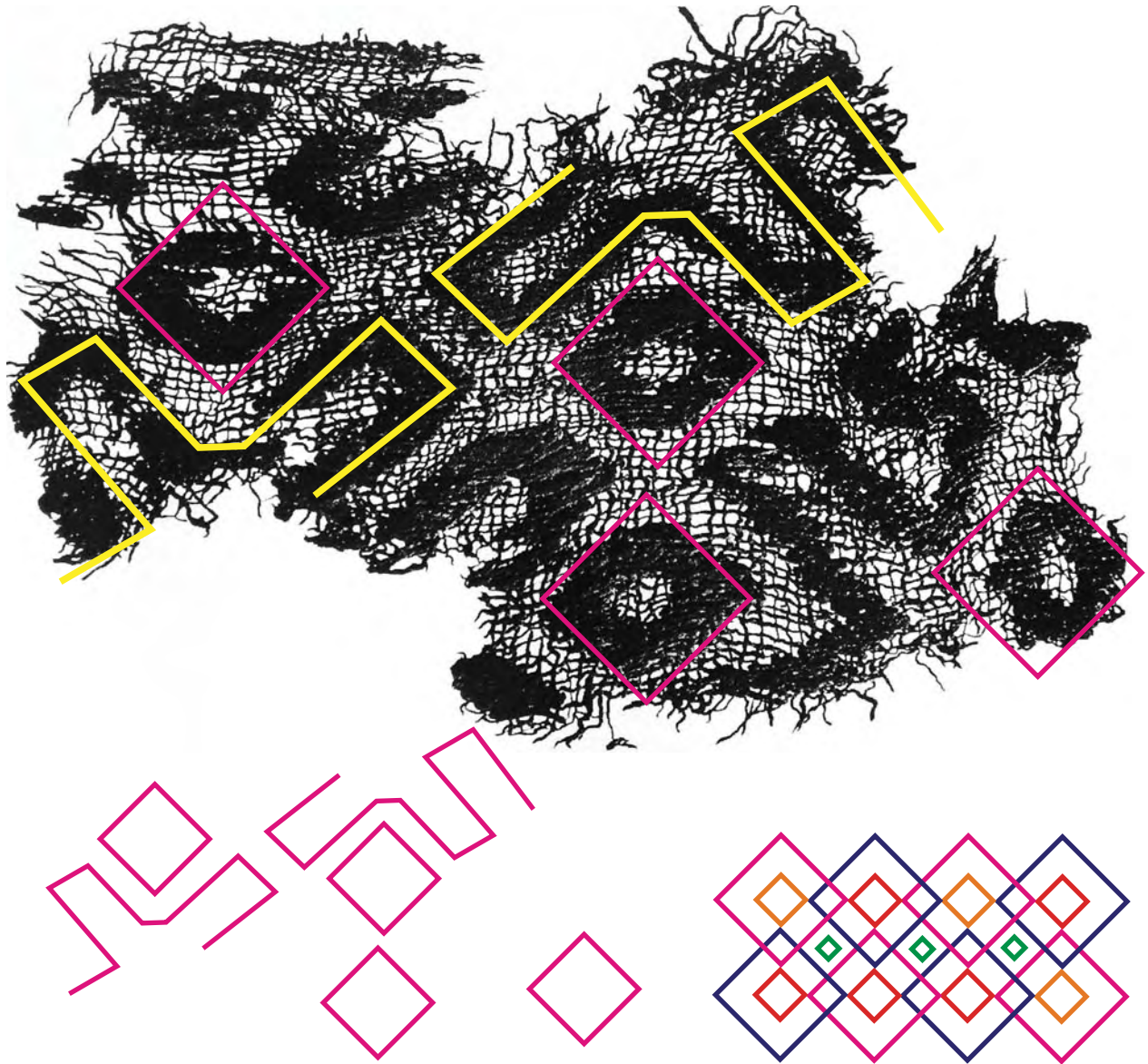
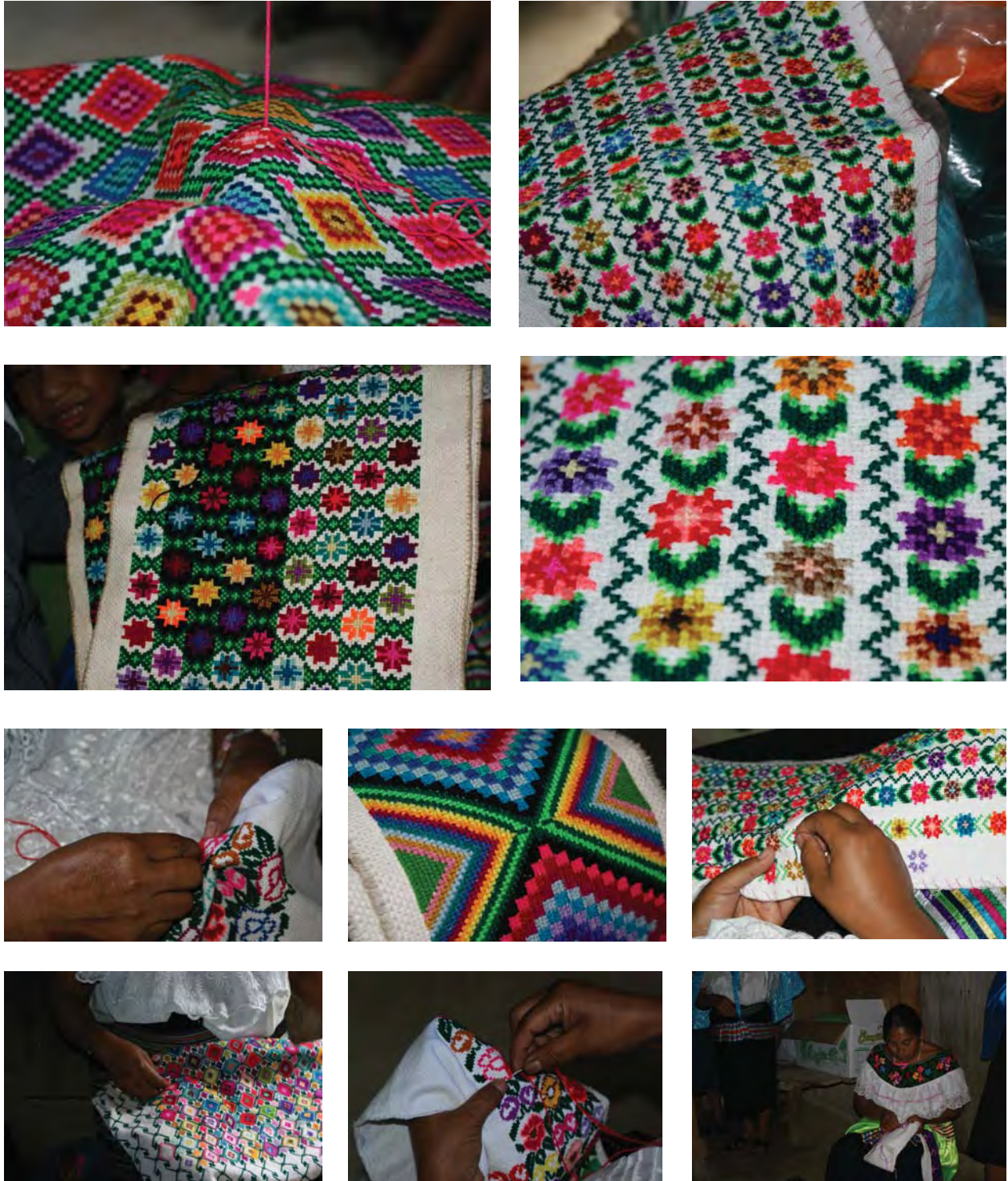


Figura 80a. Muestra de una tela blanca de algodón de la época clásica maya, con diseño policromado, pintado con técnica de batik y localizado en la cueva chiapaneca de Chiptic (Del Pando y Boils, 2003, p.135). Dibujo tomado de Gruble, 2006, esquema cromático VML.

Figura 80b. Muestra de algunos lienzos elaborados por las socias de la cooperativa.



Es muy probable que lo sugerido por Morales (2006a) y Roque (2003) haya originado que las mujeres emplearan el bordado para decorar su indumentaria. En lo que se refiere a la técnica en particular del punto de cruz, tal vez las mujeres encontraron en ella una forma de justificar su trabajo como la herencia de sus antepasados. Pues, la forma de la cruz en la cosmovisión maya – que proviene del Preclásico inferior (900-1200 a.C.)- expresaba la concepción del espacio dividido en cuatro partes y con ello representaban el rumbo cardinal, otro significado de la cruz que a través de ella se representaba la siembra, la vida de la comunidad y la armonía (Morante, 2000).

Las mujeres de la cooperativa, han expresado que bordar es imitar la siembra, por tanto, es posible que el empleo de la cruz en su bordado tenga un sentido místico más que técnico. Es decir, representar la vida, como si fuese una semilla que se distribuye por todo el terreno; cuando llega su tiempo se recoge la cosecha que podría estar representada en la obtención de la paga que reciben cuando concluyen su lienzo (ver Fig. 81).

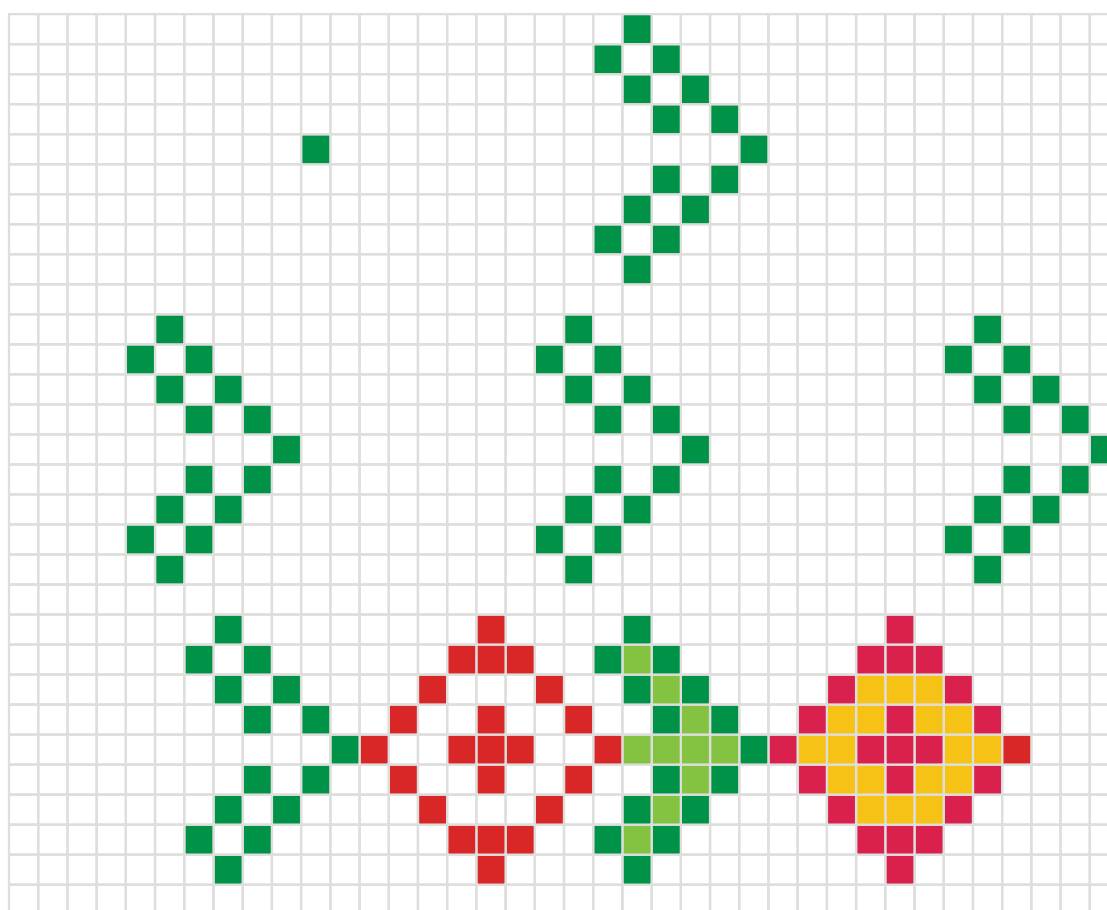


Figura 81. Distribución de las puntadas sobre el lienzo simulando la siembra del maíz. Dibujo MLV.

La técnica del punto de cruz consiste en “cruzar” hilos en una tela cuya trama forma una especie de cuadrícula. Los hilos se comienzan a colocar de manera encontrada para que pueda formar una cruz, pero para que queden uniformes es necesario combinarlo con otra puntada llamada el punto atrás. Así los hilos no se anudan. El tipo de punto de cruz que elaboran las mujeres de la cooperativa recibe el nombre de doble. Es un tipo de puntada que crea un efecto de relieve y hace posible observar tres planos, y la jerarquía visual determina un orden de lectura del lienzo; por tanto, el primer plano lo ocupan las figuras de colores, el segundo las tonalidades en verde y por último el fondo que por lo regular es de color negro (ver Fig. 82). En el aspecto técnico, un bordado se considera bien realizado, cuando las cruces cubren el lienzo en su totalidad. No debe verse ningún punto blanco, mucho menos se puede desbaratar cuando se llega a cortar para armar las artesanías.

El aprendizaje de la técnica suele realizarse a temprana edad. Alrededor de los ocho años de edad las mujeres comienzan a jugar a bordar. Seleccionan una hoja de la planta del plátano y una espina, posteriormente imaginan una figura y tratan de plasmarla perforando la hoja. Miden, observan, planean y todo esos pasos les da cierta habilidad de abstracción que será de mucha utilidad para cuando realicen sus primeras figuras. Otra forma de aprender a bordar es a través de la convivencia entre madres, hijas y abuelas, la relación y el intercambio de capitales (Bourdieu, 1985 y 1990) es lo que describe el proceso de aprendizaje del bordado de punto de cruz.

Por eso, saber bordar, es saber observar la naturaleza, escuchar el corazón y armonizar con la comunidad. Bordar es moverse dentro de un espacio lleno de relaciones, que hace a las bordadoras conocerse y reconocer en otras, la creatividad (Bourdieu, 2000a)

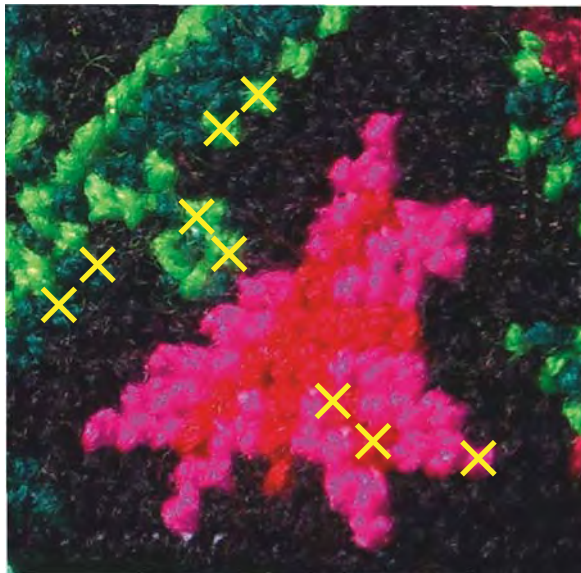
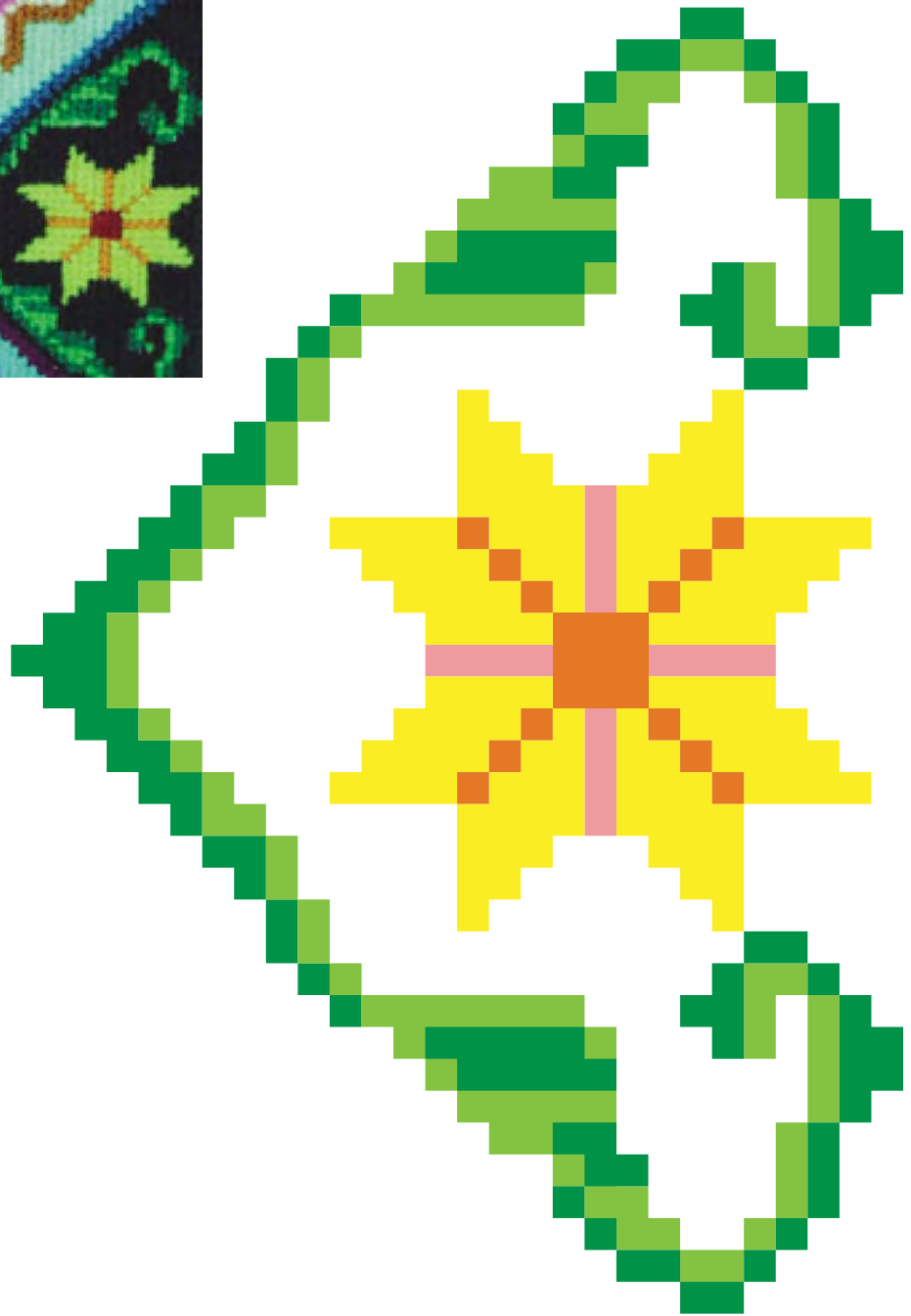


Figura 82.
Diversos ejemplos de bordados
elaborados con la combinación de varias cruces multicolores.
Fotografías y dibujos VML.

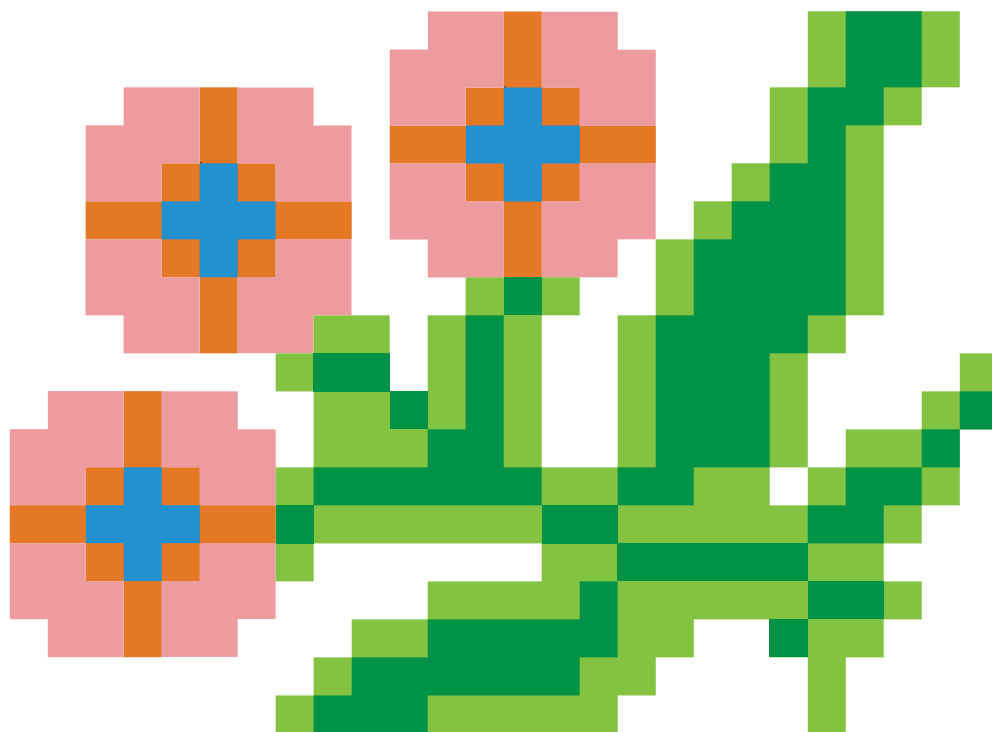


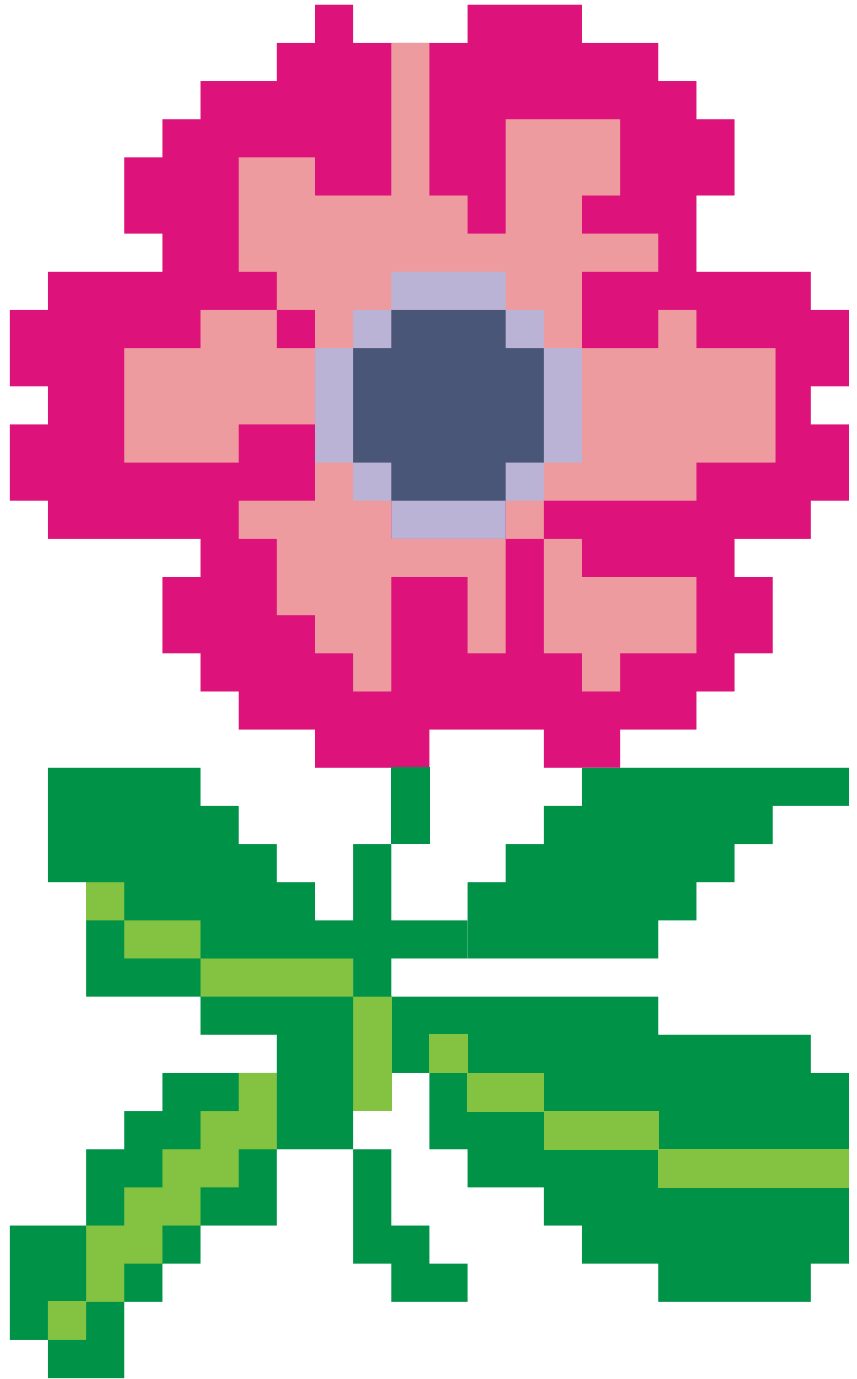


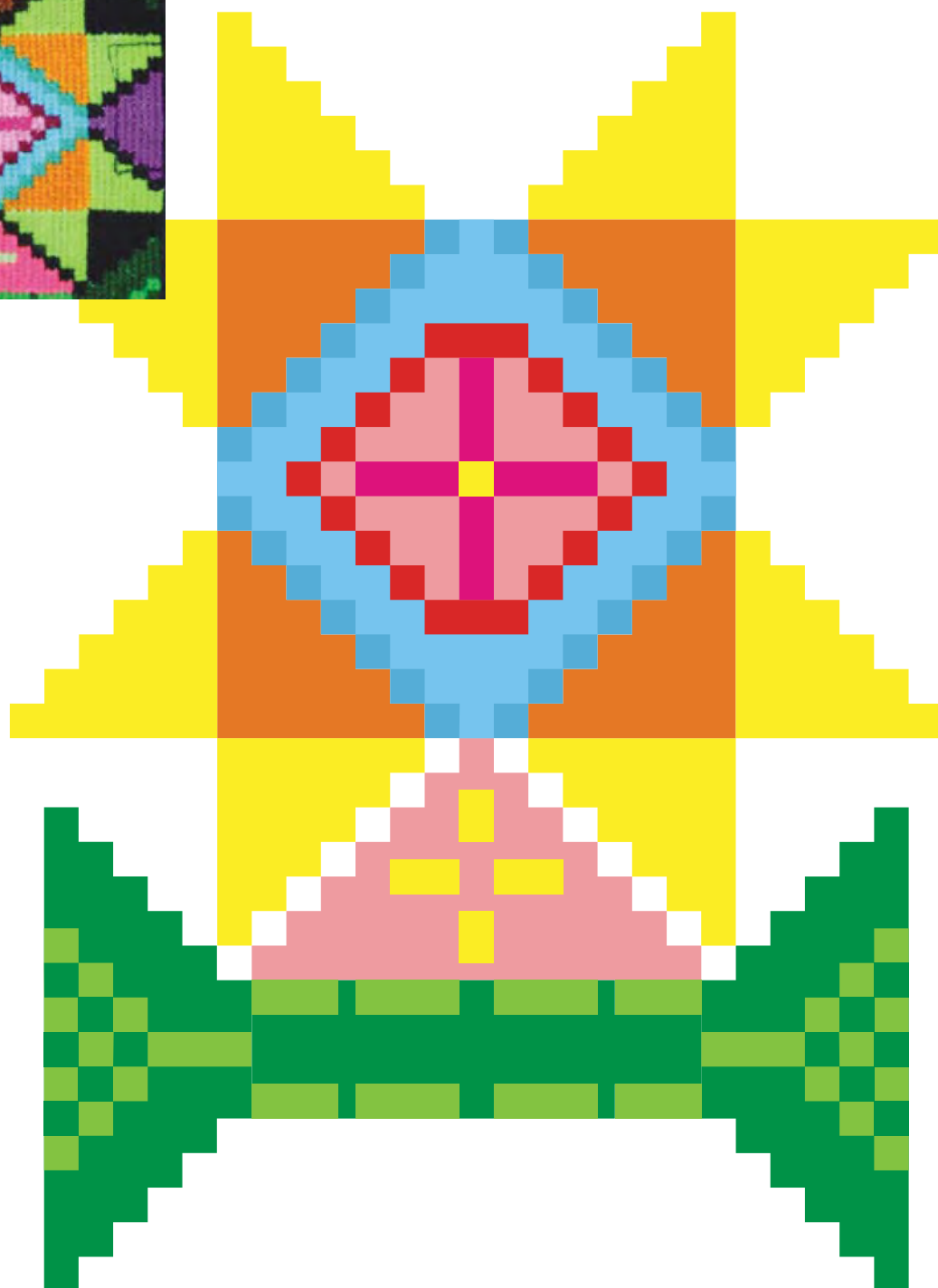
Estrellas, siembra, altar a la cruz.



Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'il sp'ijil yo'tan jme'jtatic ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.







Creatividad

Por lo regular, un proceso creativo nace con la intención de cubrir una necesidad. En el ámbito del arte, la necesidad quizá esté relacionada con aspectos filiales, lúdicos, emocionales y hasta reflexivos. El proceso creativo comienza en la persona pero se refleja en la sociedad. Panofsky (1996), menciona que el contenido temático, como el sentido expresivo, se une para construir un producto, en este caso, un bordado. Para las cooperativistas, un bordado comienza cuando hay una necesidad en casa, por tanto saben que el dinero que obtengan de su trabajo se destinará a cubrir esa necesidad. Esta forma de expresar el comienzo de un bordado posibilita observar cómo el capital económico se usa para conseguir un bien material, tangible y usable.

La tarea de bordar como obra de arte, como expresión de gustos, prácticas y distinción puede ser analizada como una actividad en la que la creatividad es uno de sus mejores capitales (Bourdieu, 1998). Es decir, la habilidad para abstraer figuras y seleccionar colores se convierte en un recurso a través del cual, las mujeres participan en el campo del bordado, además de que genera una competencia, para ver a quién se le reconoce como una buena bordadora, pero sobre todo, ser considerada una mujer que posee y comparte la herencia de los antepasados.

Las habilidades creativas, como las competencias sociales, se adquieren en la práctica. En la cooperativa, el proceso de aprendizaje, la socialización de normas y en los parámetros de producción del bordado las socias desarrollan sus destrezas creativas. Es así, como cada bordadora participa dentro del campo del bordado donde cada lienzo se convierte en un instrumento sociocultural en disputa, debido a que, para comprender sus elementos emblemáticos es necesario comprender el mundo social de donde proviene cada figura, y color que utilizó la bordadora (Alonso, s/f). La creatividad de las bordadoras está ligada a las actividades que se desarrollan dentro de su comunidad, por eso, la oración, la fiesta, las cosechas, la familia, etc., son elementos que tienen un sentido alegórico para la comunidad ya que son elementos de su cultura, que estimulan la parte creativa de la bordadora.

También en los sueños, las bordadoras encuentran temas para bordar. Al igual que los mayas, los tseltales creen que «los sueños presagian y descifran acontecimientos y constituyen la vía de comunicación entre el hombre y las divinidades» (Eroza, 1996, p.24). Soñar como proceso creativo, hace a la bordadora realizar una figura que no había utilizado con anterioridad, para comunicar un mensaje particular a la comunidad, a través de las imágenes reveladas por los antepasados.

La creatividad y los sueños encuentran en el misticismo de la vida indígena un lugar para expresarse, ya sea en forma de alimento, como en forma de bordado. Por eso, las actividades femeninas en la cultura tseltal, se relacionan con la capacidad de transformar y conservar la vida por medio de saberes muy especiales, como es la actividad del bordado.

Cosmovisión

La cosmovisión puede definirse como un hecho histórico de producción de pensamiento social, inmerso en discursos de larga duración; hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, puede aprender racionalmente el universo. Como hecho histórico es un producto humano que debe ser estudiado en su devenir temporal y en el contexto de las sociedades que lo producen y actúan con base a él. Su carácter histórico implica su vinculación dialéctica con el todo social y, por lo tanto, implica también su permanente transformación. [...] es decir, como la concepción que tienen los miembros de una sociedad acerca de las características y propiedades de su entorno. Es la manera en que el hombre, en una sociedad específica, se ve a sí mismo en relación con el todo; es la idea que se tiene del Universo. Cada cosmovisión, añade, implica una concepción específica de la naturaleza humana. (López, 2001, p.79).

La cosmovisión puede entenderse como un largo proceso regido por las leyes de una temporalidad cíclica y una alternancia de fuerzas contrarias; en los que los mitos de la creación revelan la creencia en constantes creaciones y destrucciones del universo por la acción de energías o deidades, que representan a los contrarios cósmicos: vida y muerte, oscuridad y luz, bien y mal, masculino y femenino, de tal modo que este universo constituye una cadena de ciclos o eras cósmicas, en las cuales han existido distintos seres (Freidel, et.al, 2001; Florescano, 2000; Cortina y Miranda, 2007; Magaloni, 2003). Los mitos mayas explican que la razón de la creación del mundo fue para brindarle al hombre un lugar para vivir y desde ahí pudiera venerar a sus dioses, por ello eran necesarios seres humanos conscientes, inteligentes, capaces de reconocer y sustentar a sus creadores.

Los mayas encontraron en el arte una forma de agradar a la deidades, por esa razón invirtieron recursos humanos, técnicos, científicos y económicos para generar grandes decoraciones corporales, artesanales y arquitectónicas. Los principios estéticos que concibieron, los dejaron ilustrados en una gran cantidad de imágenes. El principio generador de la composición de un proyecto creativo maya, se gestó a partir del orden, de la relación con las deidades, del lugar ocupado entre las ciudades-estado y en un sinfín de historias plasmadas en que el color y la forma se acomodaron para expresar que todo en la vida es parte de un orden superior.

Landa mencionó que «los rituales se celebraban en espacios sagrados, como templos, pirámides, patios, plazas y juegos de pelota que las más de las veces simbolizaban un microcosmos» (Landa, 1994, p.49). Para los mayas, la naturaleza representaba el medio por el cual el hombre religioso expresaba de manera tangible su riqueza espiritual y entraba en contacto con el inquietante mundo sagrado, con los dioses y con aquello considerado sobrenatural.

Los mayas, sin la observación de la naturaleza, no hubieran podido alcanzar los altos niveles de desarrollo cultural, científico y tecnológico, pues es un hecho el florecimiento de sus sistemas calendáricos, cronológicos y astronómicos sumamente precisos, así como la creación de una escritura jeroglífica para la cual echaron mano de las imágenes del entorno (Navarajo, 2006).

Las figuras encontradas en el entorno se convirtieron en líneas curvas y rectas; las alinearon sobre los ejes del cuadrado; las empalmaron para expresar la armonía entre todos los habitantes de la tierra; aumentaron su tamaño para expresar la magnificencia de las deidades, las disminuyeron para mostrar el sentido emblemático de la vida y todo esto, bajo ciertas normas estéticas y formales con que demostraron su habilidad para crear códigos a partir del acomodo de las imágenes; pero sobre todo, a partir del sentido de armonía con el cosmos (Angulo, 1999; Navarajo, 1997).

En la actualidad, el cosmos y su diversidad de seres, se refleja también en los bordados. Los ecosistemas de las ocho comunidades que conforman la cooperativa aportan una gran variedad de plantas y animales se une a la diversidad de formas de vivir la armonía con el entorno. El color de la tierra, el tamaño de las montañas, la diversidad de anchuras de los ríos, son también formas que se reproducen a través del tratamiento gráfico que las mujeres dan a cada elemento de la naturaleza (ver Fig. 83).



Figura 83. Imagen de un ave y un conejo formados por las mismas puntadas, y diversos ejemplos de bordado de algunas secciones de la cooperativa. Fotografía y dibujo VML.

Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'íl sp'ijil yo'tan jime' j'tatic ta xchicnajt ta sluchiyej antsetic.





Figura cuadrada girada 45°.
Simula la comunidad, la siembra del maíz



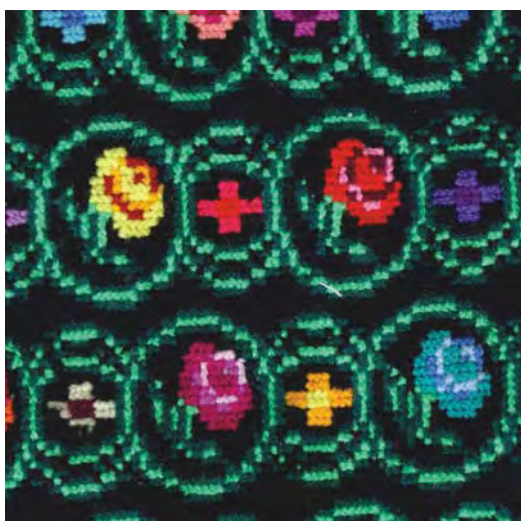
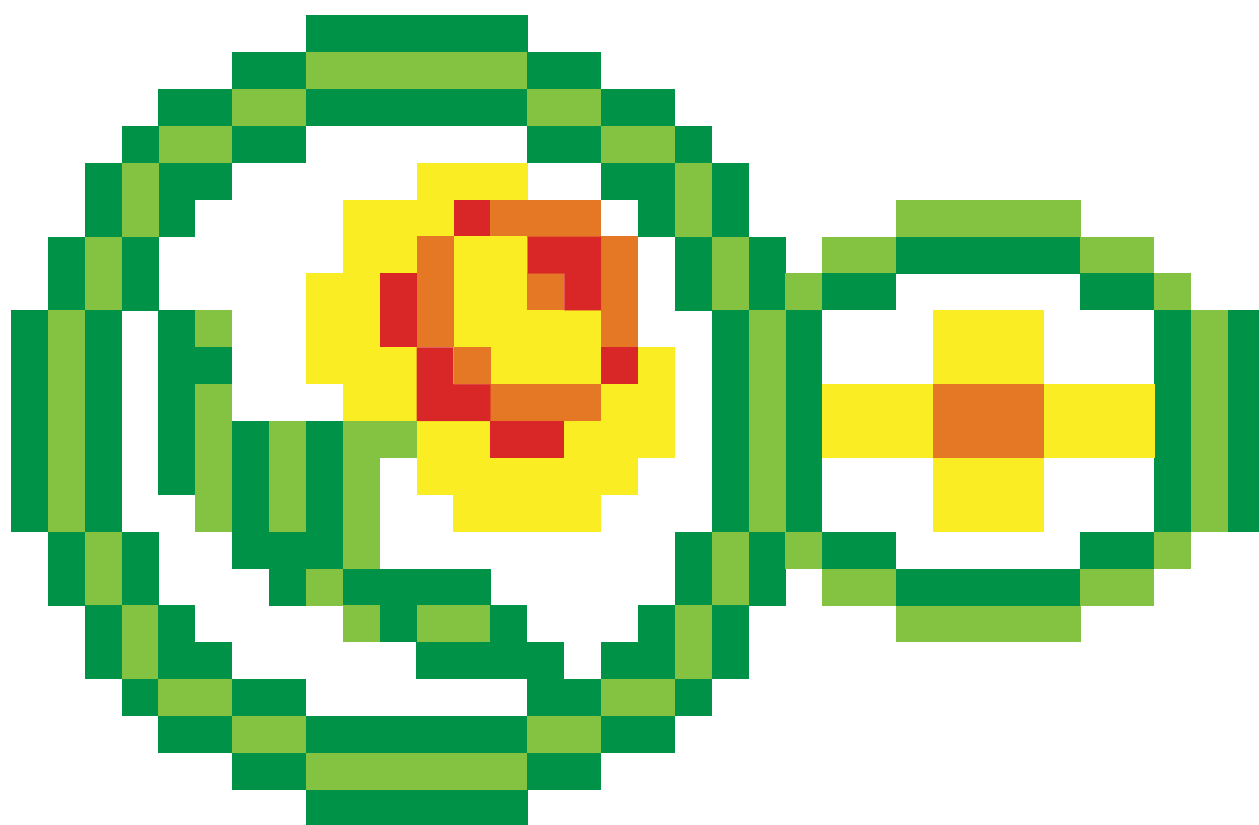


Imagen construída a partir de la repetición
de dos círculos.



Para las mujeres tseltales, la tierra no es la proveedora de bienes, es su universo. Por eso, hay una gran cantidad de representaciones que expresan que «la tierra es producto de la sociedad y reproductora de la misma» (Bartolomé, 1992, p.23). Además, la vida de la tierra o del entorno se expresa a través de actividades religiosas como la fiesta y la oración, en la cual, cada uno de los elementos que participan a manera de figuras crea un sentido de discurso donde cada uno de los elementos que lo llega a conformar, expresa toda la relación de vida que hay entre el entorno y la persona (Bourdieu, 1985).

Un elemento clave para comprender la cosmovisión maya-tseltal es que la vida es cíclica. Es como una especie de ceremonia ritual que se celebra día a día, en el cual, el elemento principal se encuentra en el origen de la vida. Por eso, se nace y se muere en forma de sol, de planta, de alimento, de oración... en una expresión que asciende y desciende, para poder cumplir con el ciclo. Como menciona Octavio Paz, «el mito (la historia) se repite una y otra vez como los días y las noches, los años y las eras, los planetas y las constelaciones» (Paz, 1995, p.82).

Por eso, en muchas de las imágenes se concibe el principio de la repetición y de la variación de tamaños, con la intención de expresar el ir y venir, el nacer y morir, el hablar y callar como expresión del ciclo de la vida y el cosmos. Así, el diseño de figuras tiene como objetivo sintetizar la visión del mundo a través de «la proporción, el estilo, el dibujo y el color» (Turok, 1988, p.152) de las figuras que se seleccionan para realizar un bordado tseltal.

Las imágenes.

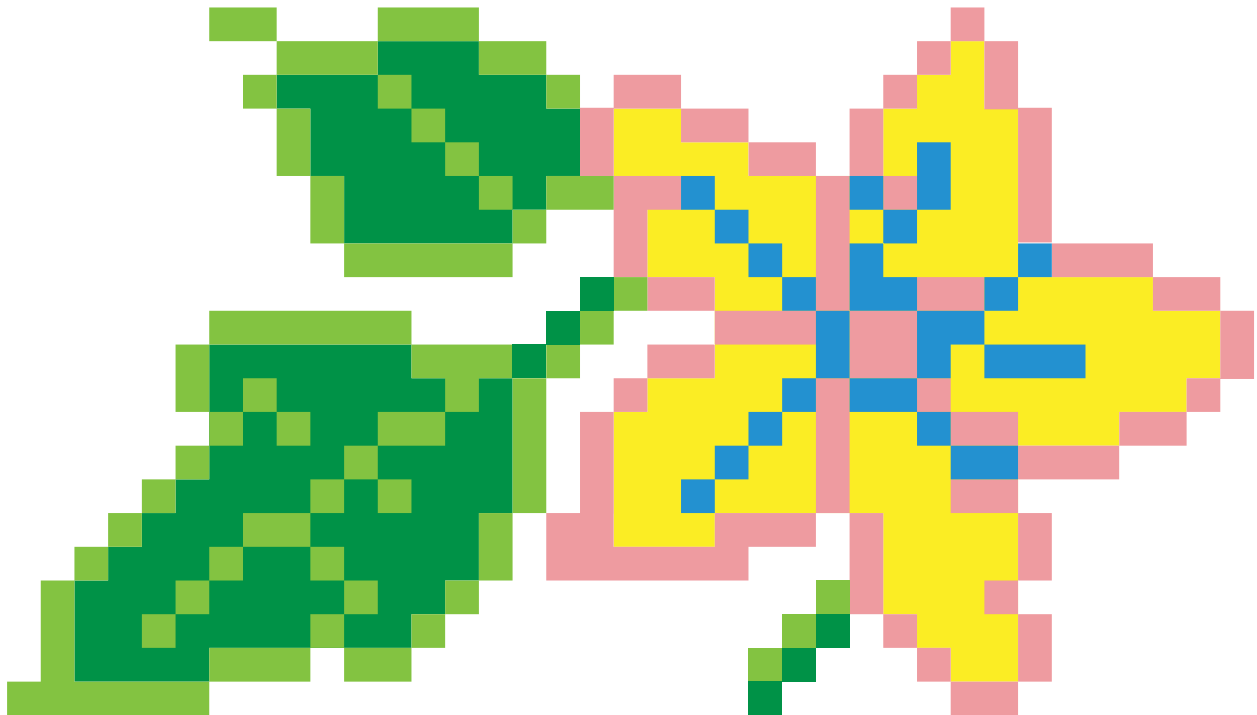
La clasificación de los bordados tseltales puede llevarse a cabo a partir de identificar tres grupos principales: los que describen la relación con el cosmos y la divinidad; las que representan la vida cotidiana; por último, las que hacen alusión a los antepasados. Otra forma de enunciar esa clasificación es a través del cuadrado, las ofrendas y la tierra. Así, la elaboración de imágenes que hacen las bordadoras tiene la finalidad de dar a conocer lo que su corazón siente por su historia y su comunidad.

Una imagen puede estar compuesta por figuras y formas. Las figuras a su vez, pueden ser orgánicas o geométricas. Una figura es orgánica cuando su trazo hace que se vea similar al objeto real (ver Fig. 84). La figura es geométrica cuando la apariencia de su trazo es muy preciso (Fig.85).



Figura 84.
Ejemplo de un bordado
formado con una figura orgánica.

Fotografía y dibujo VML.



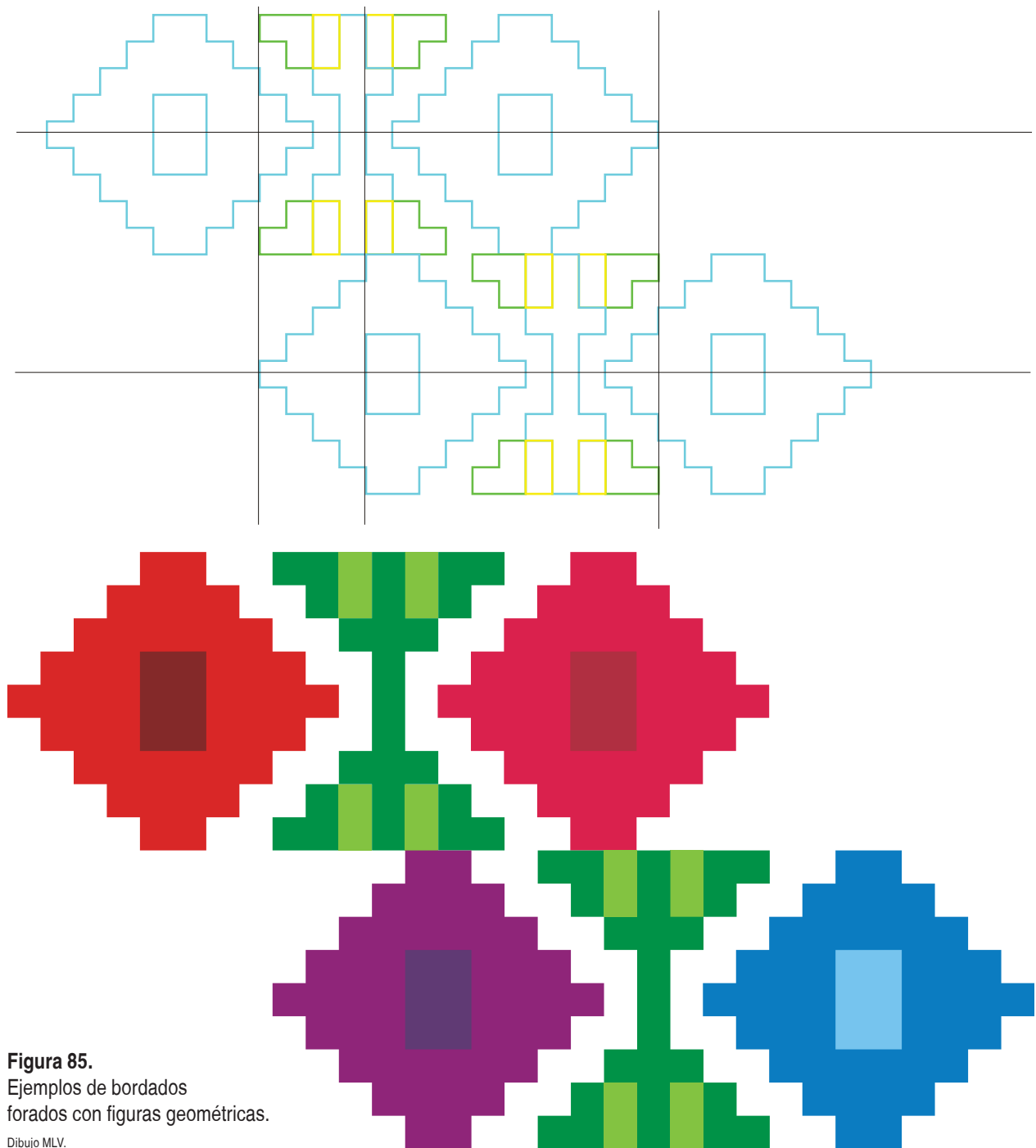
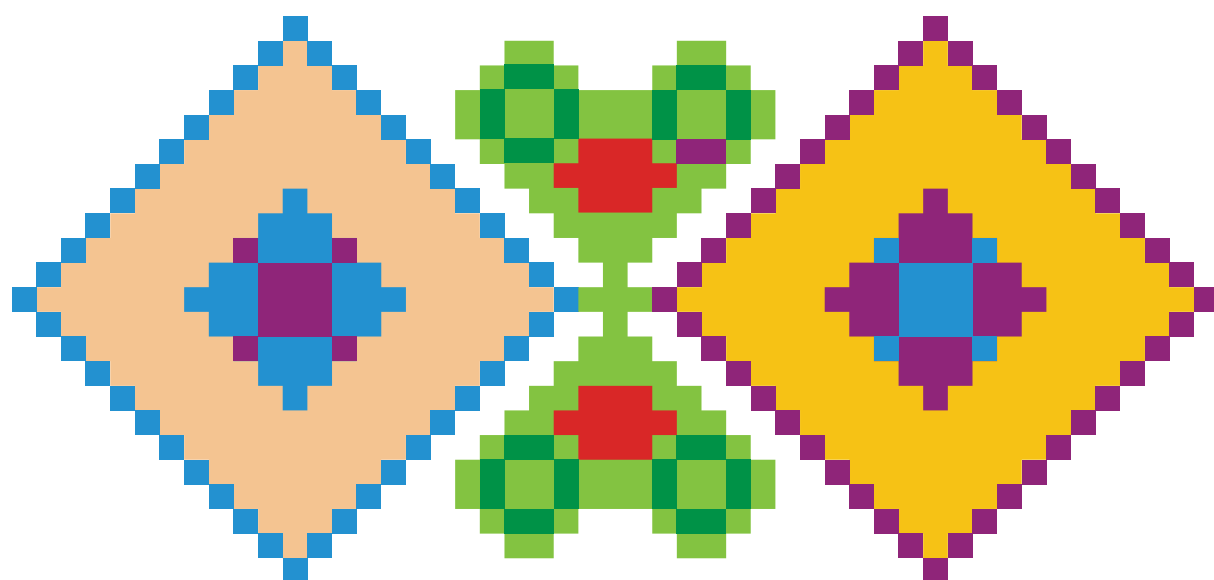
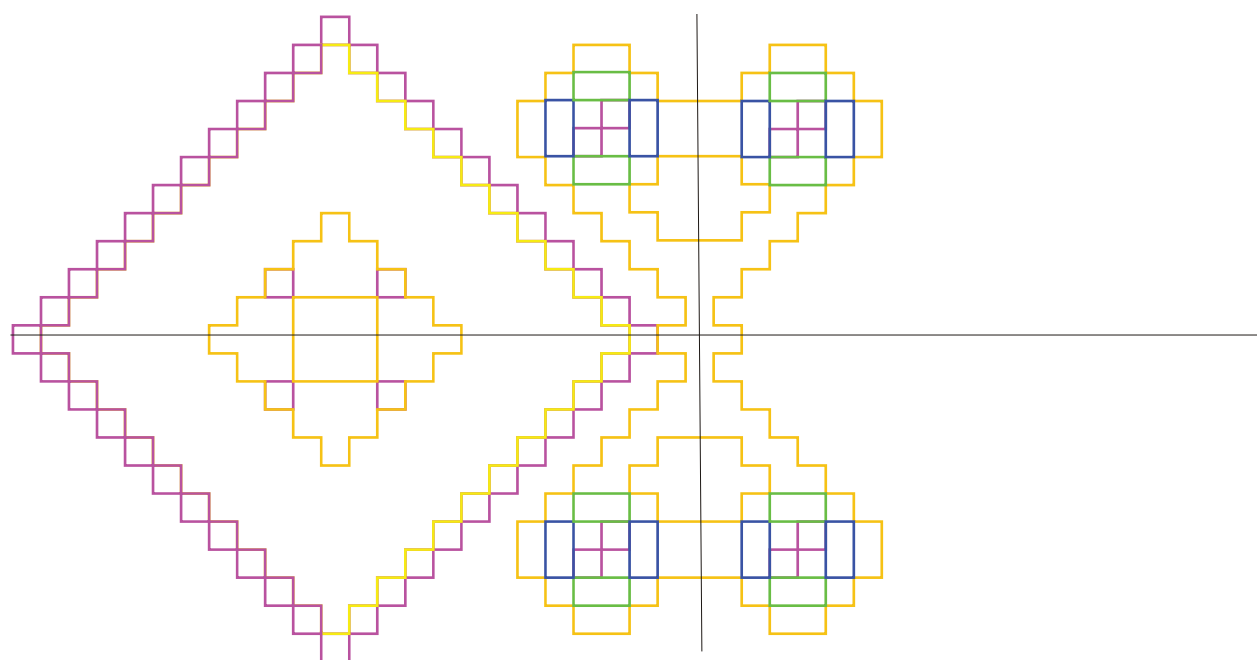


Figura 85.
Ejemplos de bordados
forados con figuras geométricas.
Dibujo MLV.



La forma puede ser figurativa, abstracta o representativa. Esta clasificación se relaciona más con los significados que puede tener una figura. Ya sea que represente al objeto tal cual, o bien se elija una figura para representar algo que no se puede conocer en la realidad (ver Fig. 86). Por eso, se dice que una imagen puede estar compuesta por varios elementos, ya sean conceptuales o visuales. Los conceptuales son aquellos que no se pueden ver, pero que parecerían ser parte del diseño, un punto, una línea o un contorno. Los visuales son lo que realmente está representado en la figura y determina su espesor, anchura, medida y color. Por último, los de relación, son los que determinan la interrelación entre las formas, es decir, dirección y posición (Wong, 2002). Por esta razón, analizar el significado de las formas, posibilita comprender lo que expresan y lo que se interpreta de cada figura dentro del lienzo (Bourdieu, 1987).

El reconocimiento de las constantes formales en la producción gráfica de los bordados, hace posible identificar sistemas y normas de carácter estético por medios de los cuales, se comprenden los procesos estructurales y compositivos que una cultura llega a establecer como propios (ver Fig. 87). El análisis de las imágenes mayas y tseltales reflejan un modo de ver y traducir el pensamiento y la cosmovisión a través del acomodo que tienen las imágenes (Villaseñor, 1996).

Al ver un bordado a través de sus elementos formales, queda más claro por qué a su trabajo se le ha considerado un capital simbólico, pues de alguna manera hacen visibles muchos de los aspectos compositivos que los mayas emplearon, por eso también se habla de la herencia recibida de los abuelos (Mohar 1997).

Marta Turok dice que en el trabajo artesanal «los códigos simbólico-estéticos, en las matrices de diseño y en el control que ejerce sobre ellos para expresar su universo interior, radica el capital cultural [...] en la medida en que no es fácilmente copiable» (Turok, 1988, p.185). Esta idea la menciona, otorgando un valor al trabajo hora-hombre y a la intromisión al mercado, que si bien es cierto puede reproducir algunas figuras, difícilmente conocerá el significado que tienen más allá de una descripción por su forma y su composición.

Ahora bien, en los bordados tseltales es importante identificar algunas figuras y comprender su significado dentro del ámbito cultural y simbólico de los tseltales; primero, los elementos de la cosmovisión; después, los que tienen un sentido religioso, y por último, los que representan la tierra.

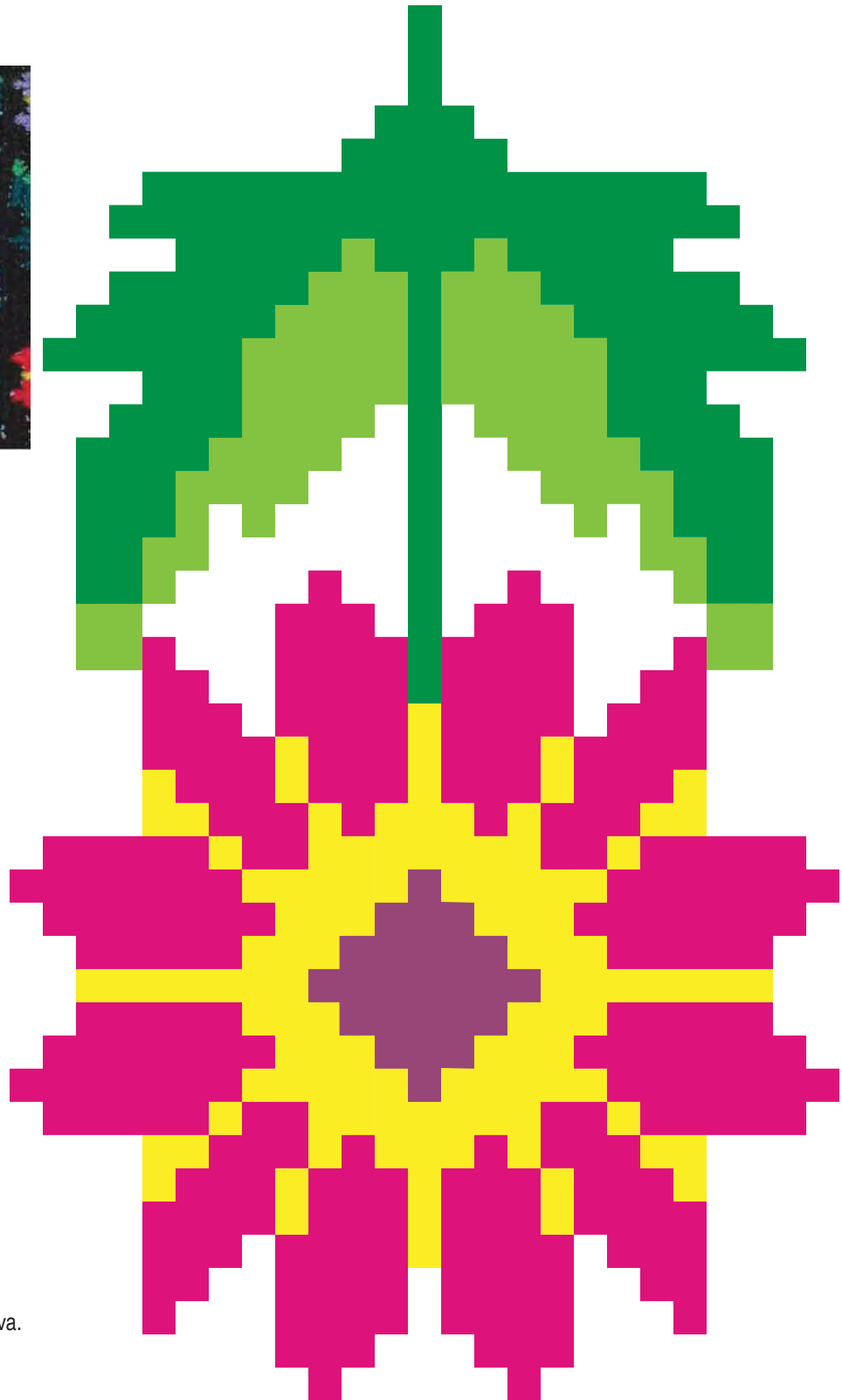


Figura 86.
Ejemplo de una forma figurativa.
Fotografía y dibujo VML.

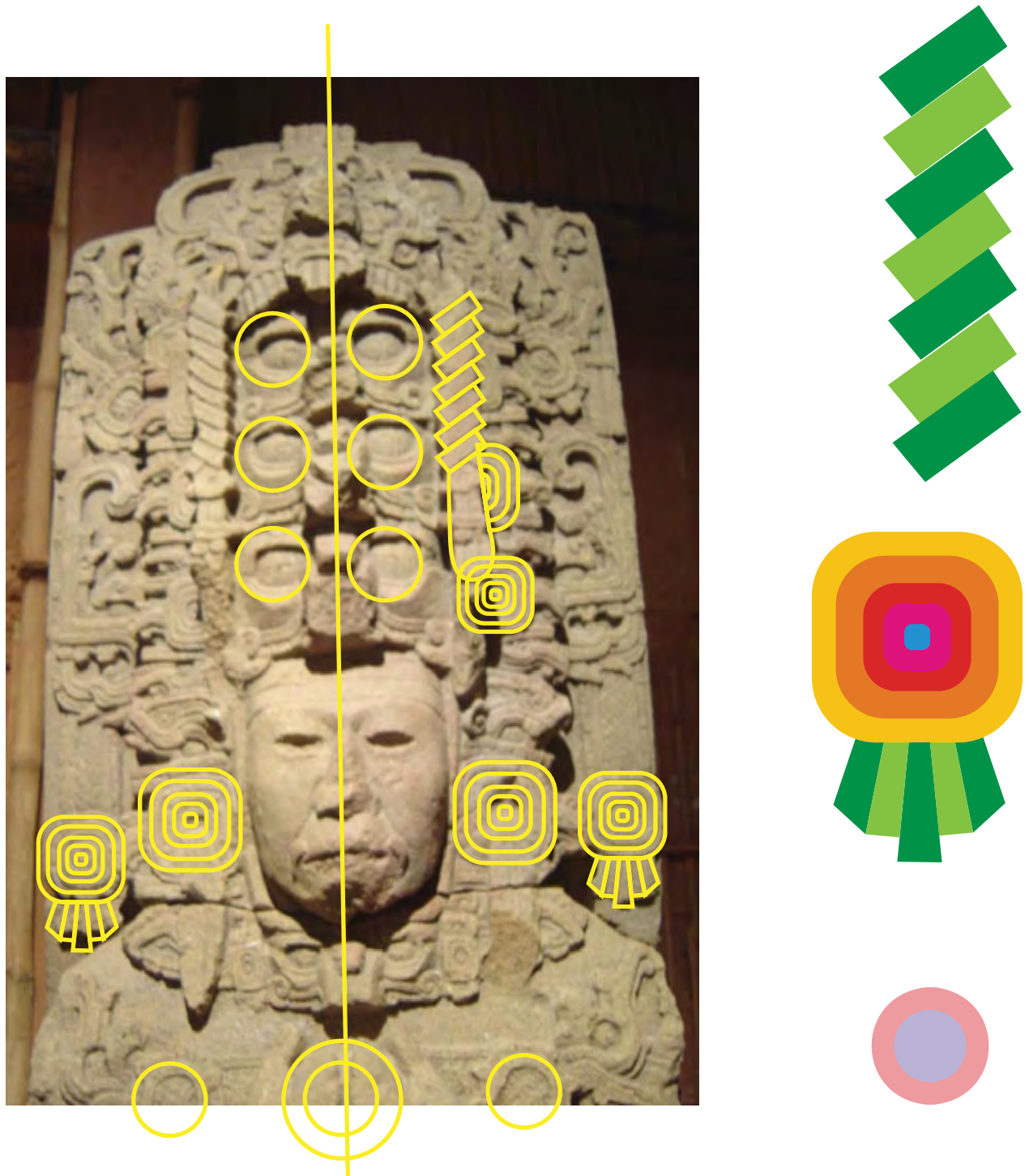
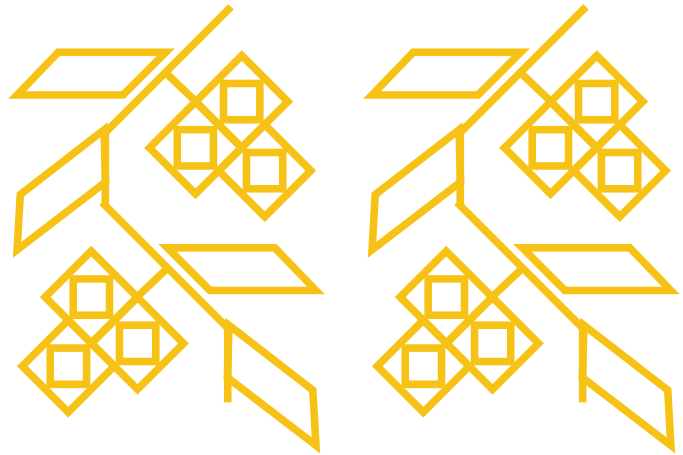
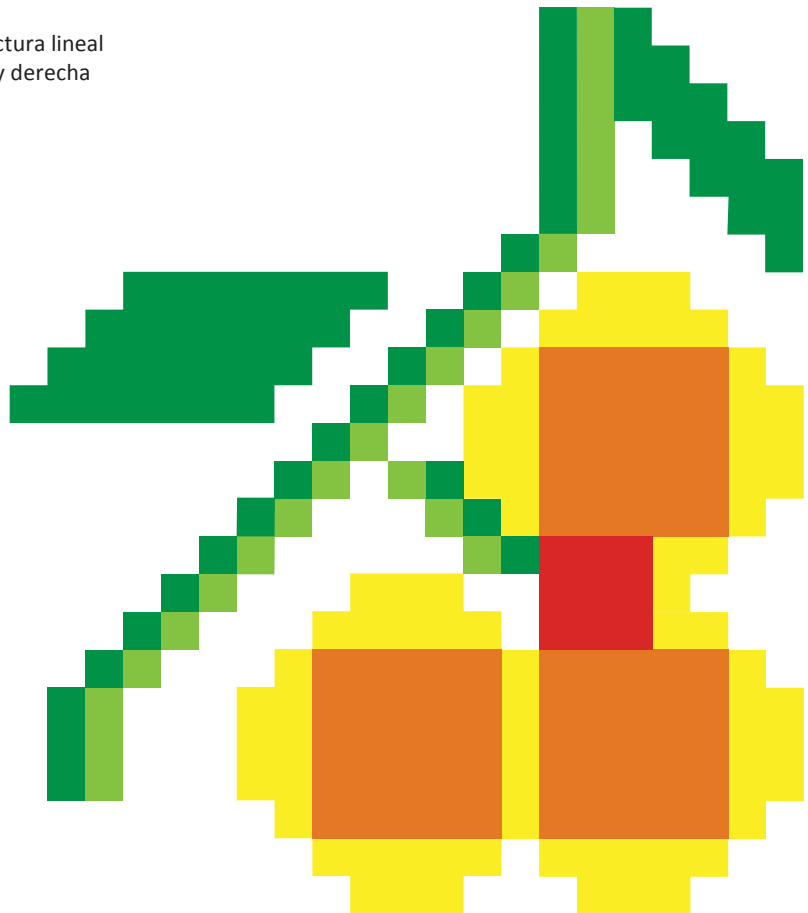


Figura 87. Ejemplos de diseños de imágenes elaboradas con formas abstractas. Fotografía y dibujo VML.



Composición que tiene como base una estructura lineal que a su vez alterna las posiciones izquierda y derecha para crear la sensación de movimiento.



Cuadrado

En el período clásico los mayas utilizaron la figura del cuadrado para representar el universo, orientado según los cuatro puntos cardinales cuyos ángulos determinan los solsticios de verano e invierno, que indicaban el tiempo de siembra y cosecha (Turok, 1995). La unión de los lados representa la montaña, cuya entrada está representada por un gran árbol. En el Popol Vuh y en el Chilam Balam, se menciona que cuatro gigantes sostienen el cielo con ayuda de cuatro árboles.

Morante señala que «el cosmos era dividido en un plano horizontal que contaba con cuatro sectores y una quinta región, donde se equilibraban las fuerzas cósmicas» (2000, p.5). El centro a su vez representaba el lugar donde nacía el maíz.

El cuadrado es una forma geométrica a través de la cual se conoce el orden y el equilibrio de las fuerzas de la naturaleza que dan armonía a la vida animal, vegetal y mineral, por eso representa la vida, el sentido cíclico del tiempo, el firmamento y la comunidad. A pesar de ser una figura estática sus significados lo dotan de movimiento como si fuera un círculo y de esa manera representa las proporciones del cuerpo (Gómez, 2003; Frutiger, 2000).

El cuadrado es la casa solar, las estrellas octagonales, la morada de los dioses. El cuadrado es el «diamante-mundo maraca planos e hileras que usan el número trece para representar los escalones que acercan a la tierra, al cielo y nueve los que separan del inframundo» (Turok, 1995, p.139).

En los bordados tseltales, el cuadrado es la estructura de los lienzos donde se distribuyen todas las cruces. Unas al lado de otras, o bien, sobrepuestas hasta saturar todo el campo visual (ver Fig. 88). El cuadro se gira 45° para acomodar y dar una jerarquía a cada una de las figuras del bordado (Wong, 2002).

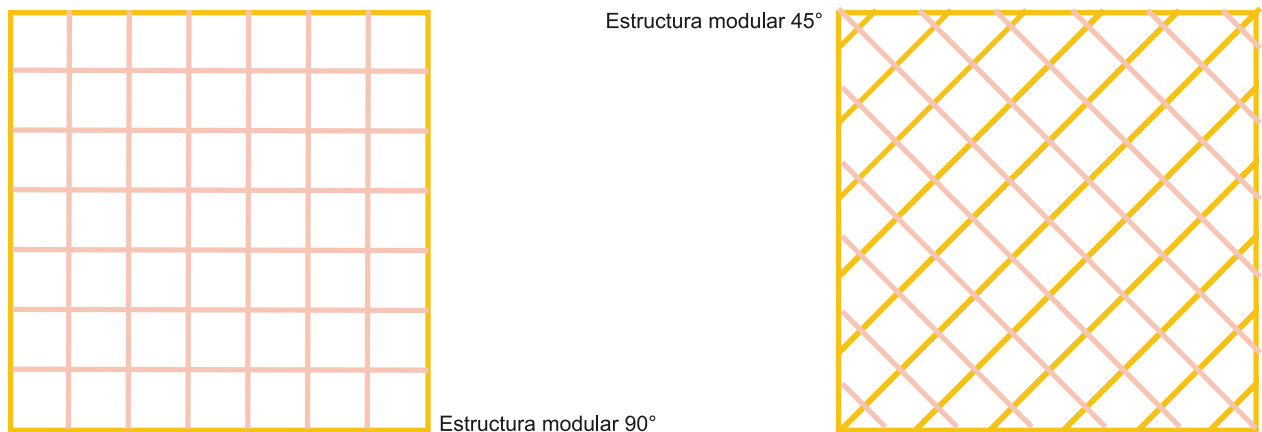
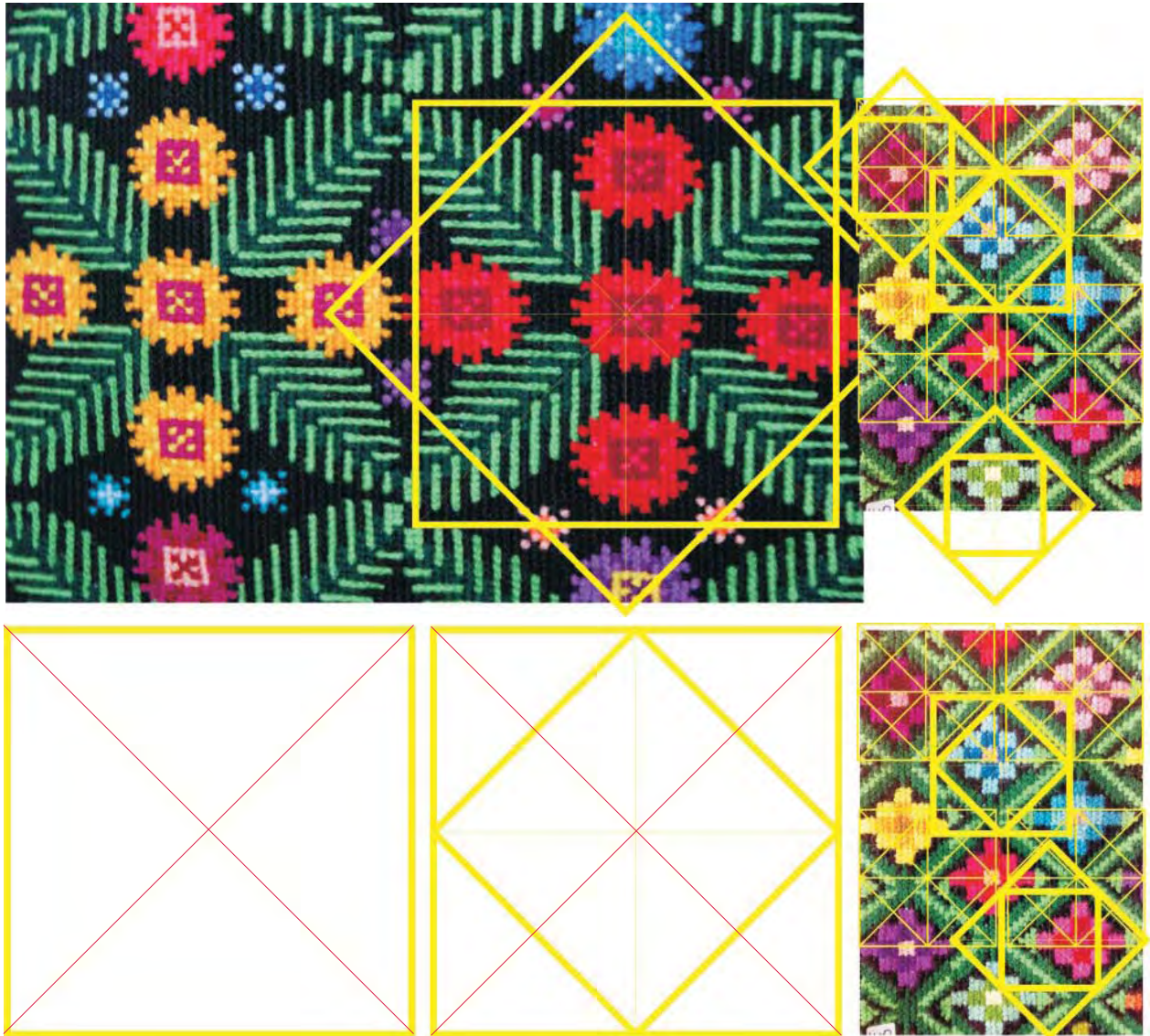


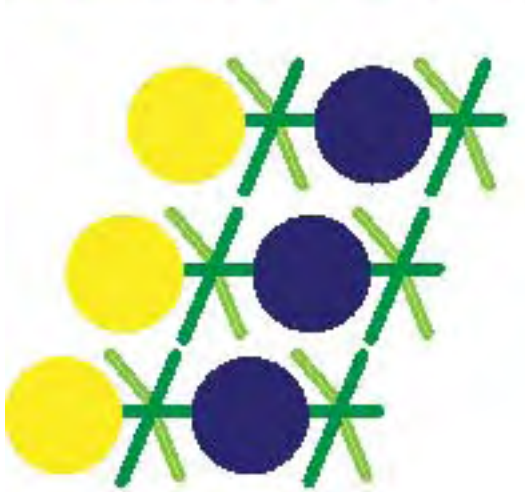
Figura 88. Ejemplos de distribución de las figuras a partir de una estructura modular. Fotografía y dibujo VML.



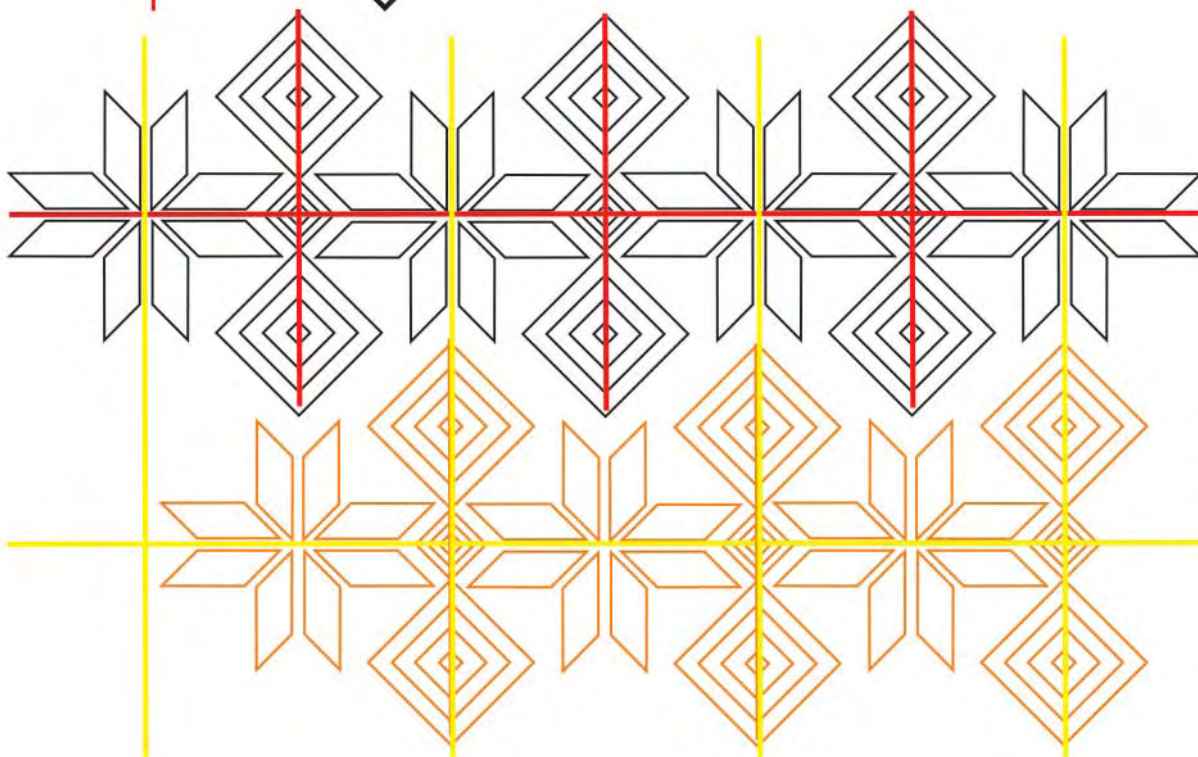
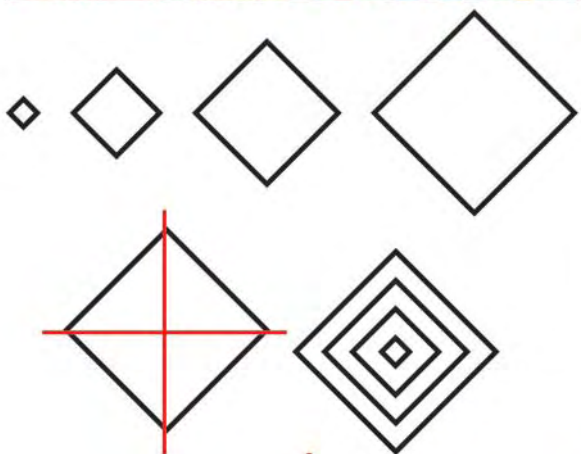
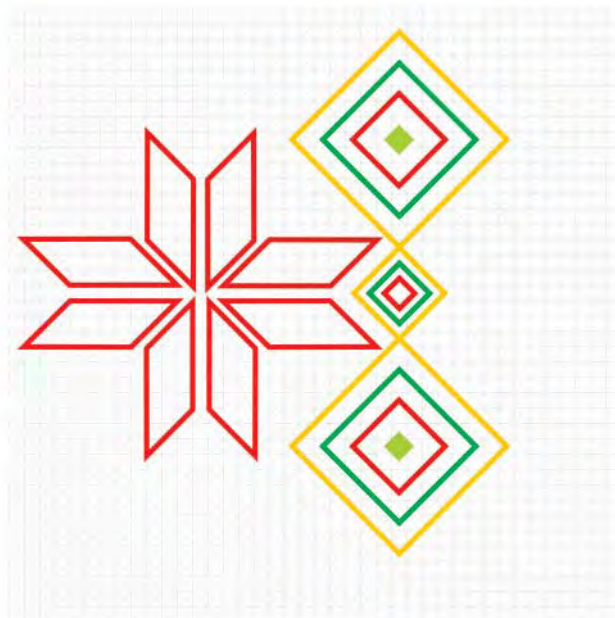
En ocasiones el uso de una forma cuadrada se combina con otra semejante, para crear la sensación de movimiento.

En el ejemplo se combinan dos cuadrados uno colocado a 90° y otro dentro pero girado a 45° .

En esta composición se combina el movimiento del sol, frecuentemente se le suele asociar con una ofrenda a la madre Tierra.



En estos ejemplos, la composición se basa en la repetición de líneas básicas que posibilitan la combinación de varias figuras, alternando la dirección, el tamaño y la inclusividad de varias figuras, con ello se logran ciertos efectos de profundidad para expresar la relación con el cielo, la vida presente y el inframundo.



El rombo

La imagen del rombo se puede apreciar en la decoración arquitectónica de los sitios arqueológicos, en algunas prendas de los dioses y sacerdotes.

El rombo, «es el sol que señala los cuatro extremos geográficos en el horizonte, lo que se conoce como las estaciones, señala los tres niveles existenciales, el cielo, la superficie de la tierra y el inframundo, de tal manera que son 12 regiones por las que se mueve el sol y la décimo tercera región es el centro, el ensueño de la vida y la muerte» (Yadeum, 2001, p.45).

En la actualidad, las mujeres continúan con la representación de los cuatro puntos del cosmos en los que se encuentra la vida de los ancestros con la suya y a continuación se muestran una serie de ejemplos de los bordados que a través de la figura del rombo expresan la armonía comunitaria con la Madre Tierra y los ancestros (Grabe, 2006).

El uso del rombo en los bordados hace que se observen ciertos efectos en las figuras como la homotecia, que es cuando en una figura se observa una alternancia entre el tamaño y el color de las figuras. Otro efecto es la rotación, que es cuando se forman ramificaciones a partir de los ángulos. También, se observan como series, cadenas o mosaicos (Morales, 2006) (ver Fig. 89).

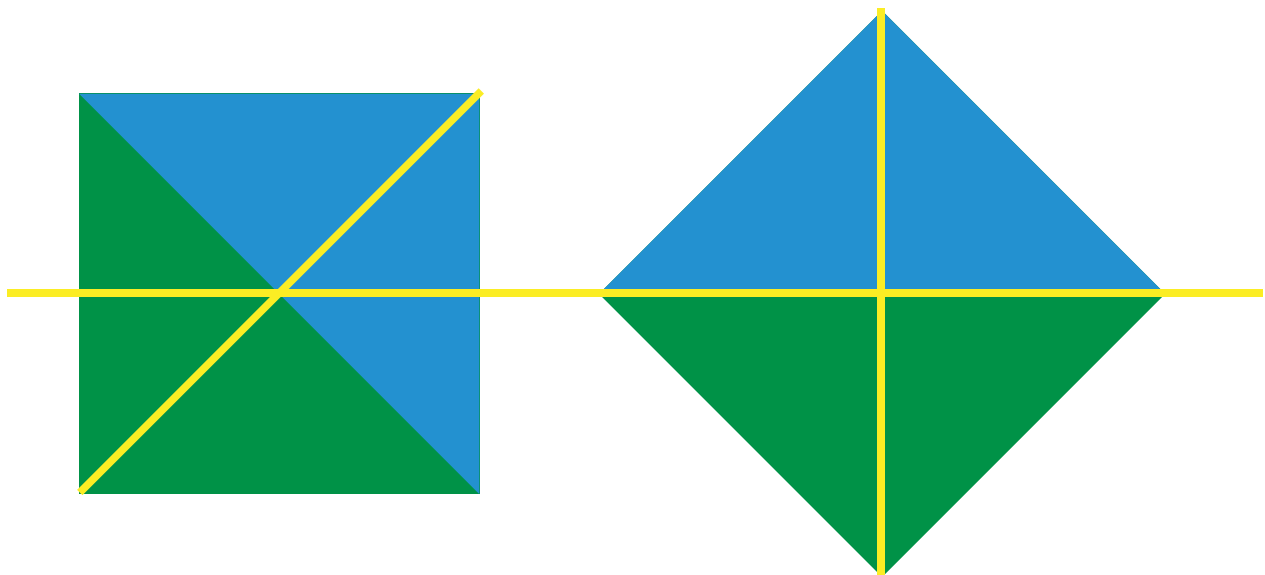
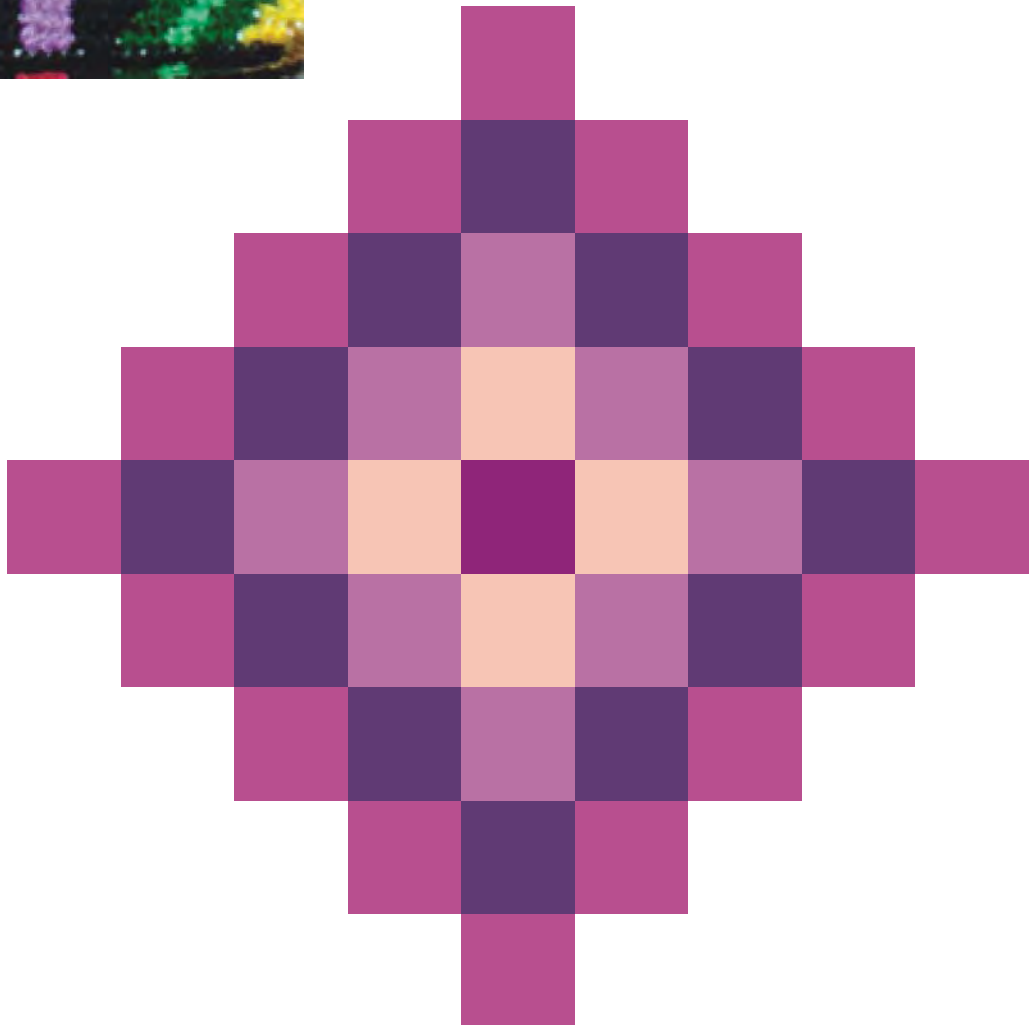


Figura 89. Diseño de diferentes imágenes creadas con el rombo. Fotografía y dibujo VML.



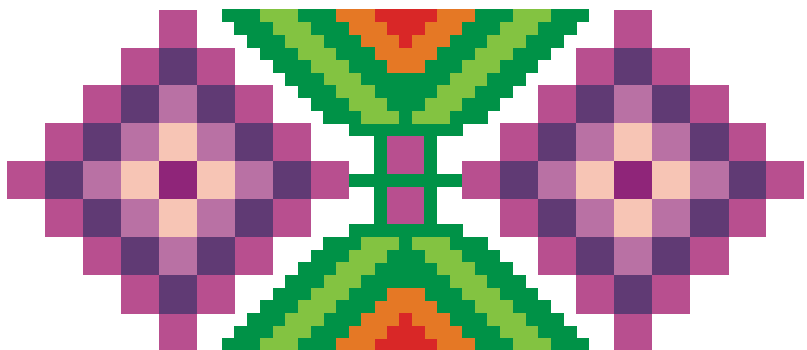
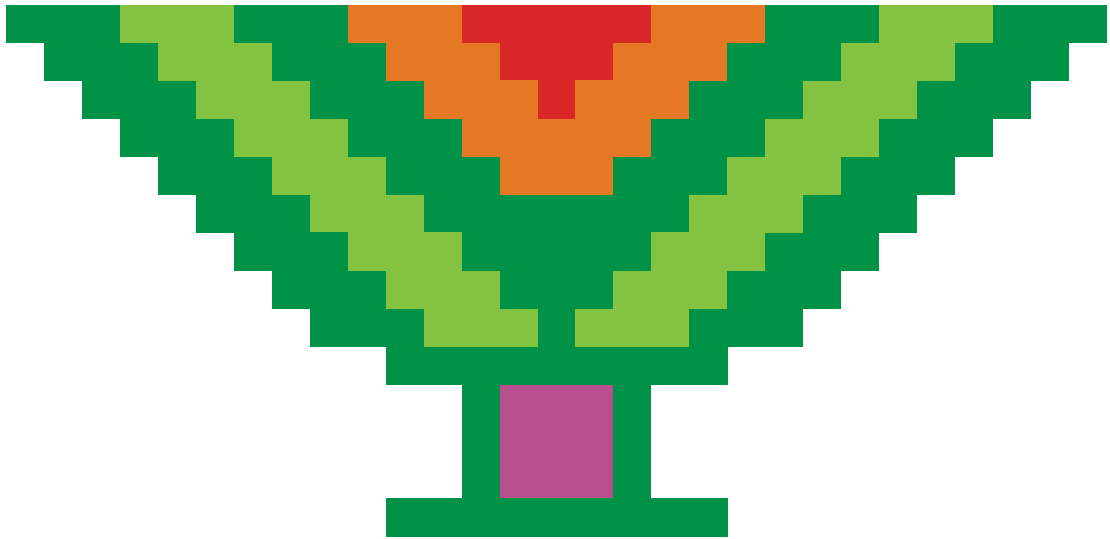
Representación de la comunidad entre la montaña.
El empleo de la repetición y la superposición de elementos
posibilita jugar con cuadros y colores y con ello
crear la sensación de estar en casa, entre la milpa y el cerro.



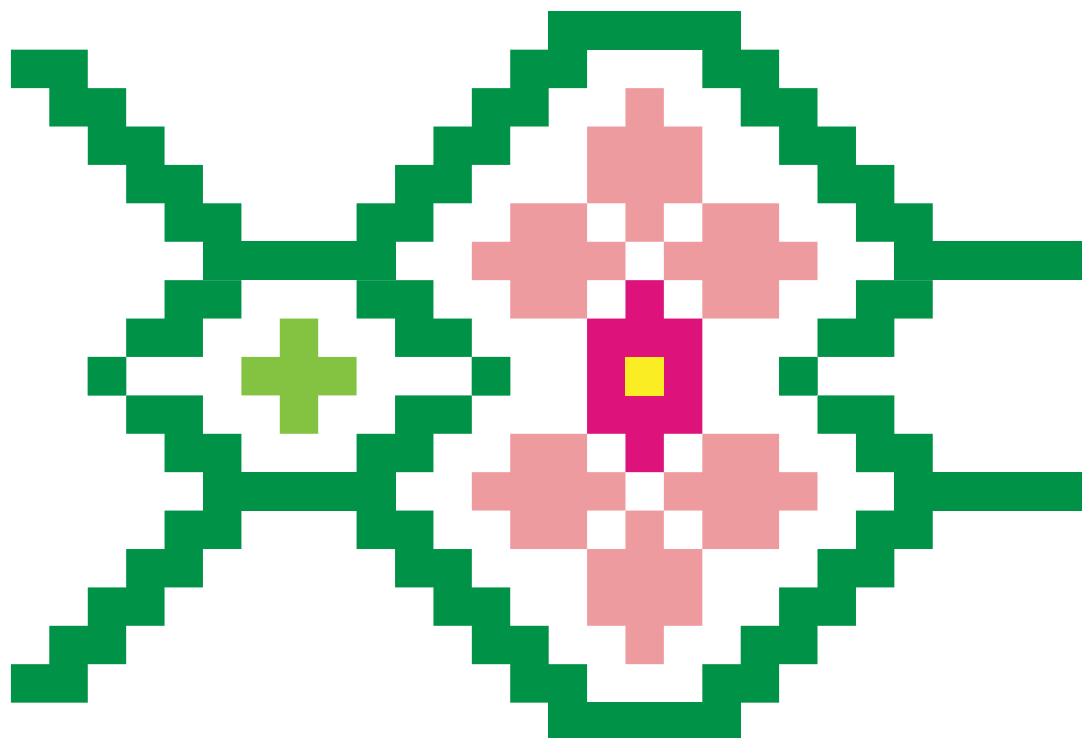


En los ejemplos se puede apreciar nuevamente la repetición de una figura cuadrada, girada a 45°.

En este tipo de composiciones la imagen del rombo ser convierte en el soport del diseño y con ello se expresa la comunión entre los seres de la naturaleza y el ser humano.



*Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'íl sp'ijil yo'tan jime' jtatic ta xchicnáj ta sluchiyej antsetic.*



El movimiento

La vida es dinámica, por tanto, el movimiento es una de las características que tienen las figuras. Para su acomodo, se utilizan las líneas que unen los vértices del cuadro, de esa manera, simulando el desplazamiento del baile, el recorrido por la milpa para sembrar, de igual forma que lo hicieron los antepasados.

El acomodo de las figuras ha tenido la intención de reproducir ciertos efectos visuales de las pieles de algunos animales. En particular el acomodo y la repetición de la piel de la serpiente, se retomó para crear ciertos efectos visuales a partir del manejo de las sombras y con ello representar el movimiento de la tierra, el tiempo de siembra y cosecha del maíz, que de alguna manera expresaba la renovación de la vida (Zavala, s/f).

El sentido mitográfico de las figuras hace posible su acomodo y distribución sobre el lienzo (Panofsky, 1996). La sobreposición, el distanciamiento, la variante de tamaño de las figuras generan una sensación de ritmo que da la sensación de entrar y salir, da cambiar de nivel (Wong, 2002). Tal vez, la intención sea representar la relación del hombre con el cielo y el inframundo (ver Fig. 90).

El recorrido entre el cielo, la tierra y el inframundo, se hace visible a través de las líneas. Por ello, cuando las figuras se acomodan en sentido horizontal, vertical y hasta en espiral es con la intención de expresar el sentido de armonía entre esos tres espacios (Morales, 2006a).

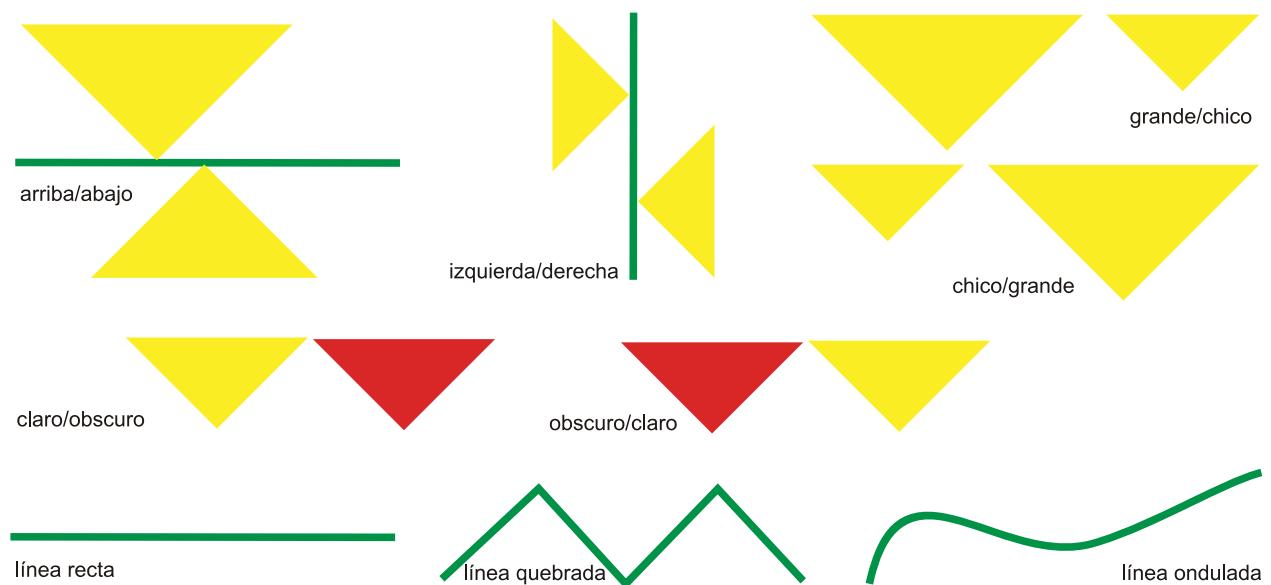
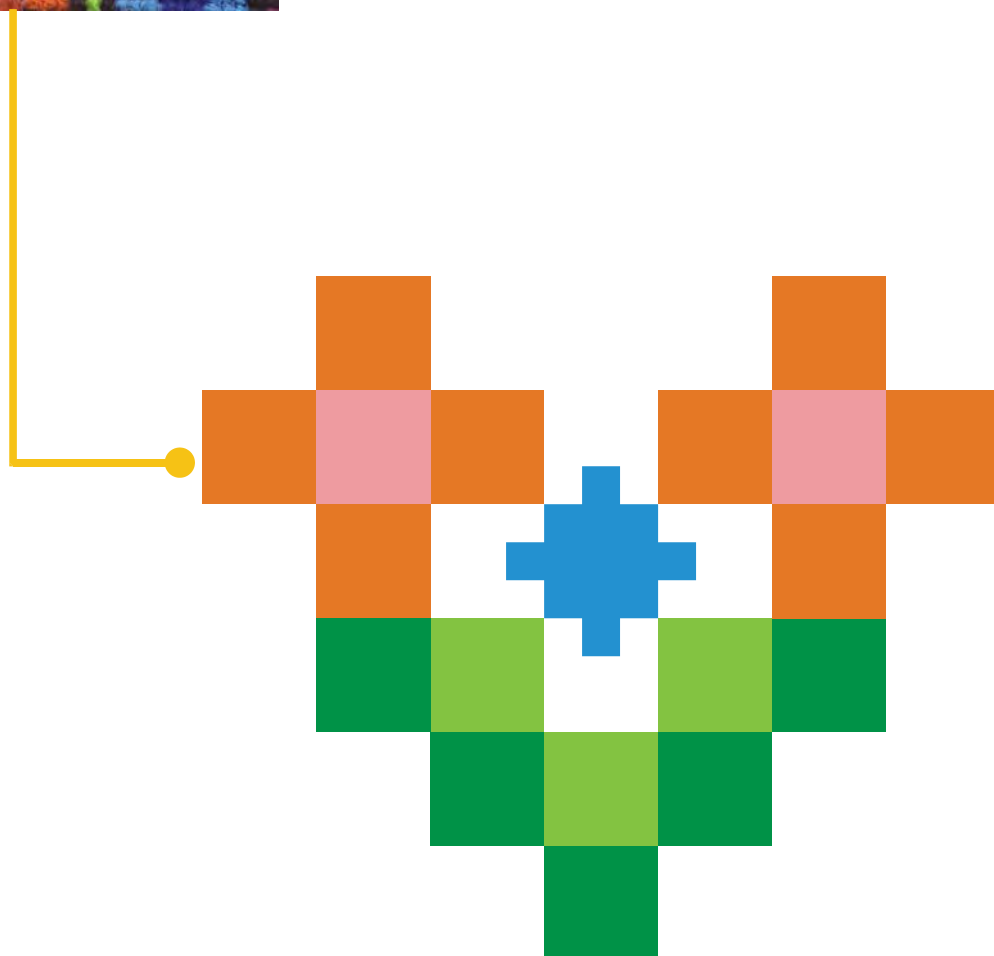
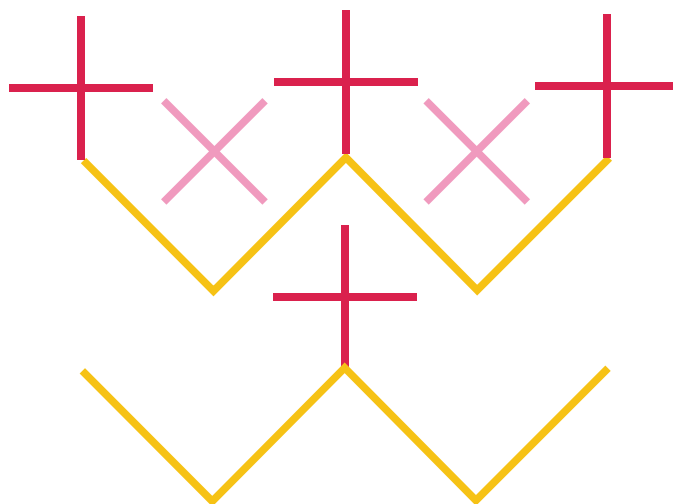
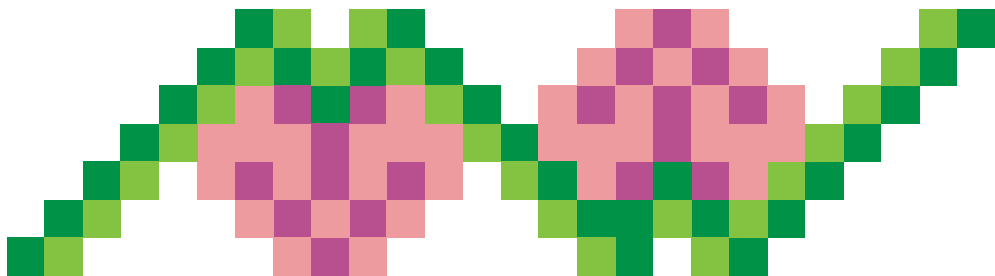
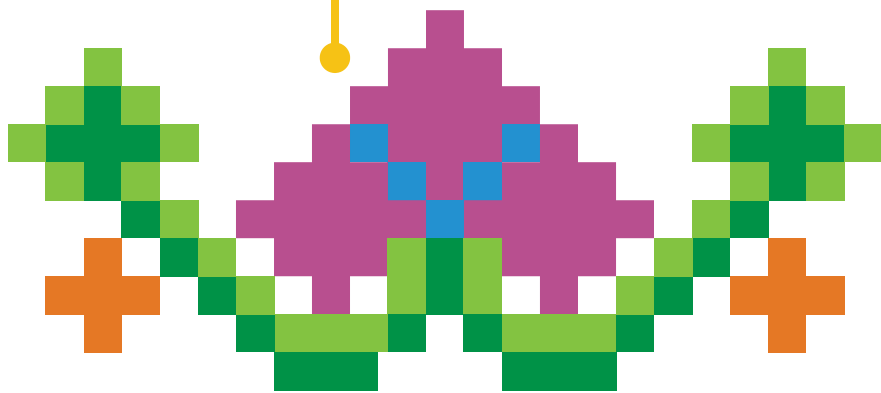


Figura 90. Ejemplos de imágenes con figuras en movimiento. Fotografía y dibujo VML.





Los seres sagrados

En la concepción tseltal, la persona está constituida por dos clases de alma. La primera está alojada en el corazón y se describe a veces como la sombra del cuerpo que la alberga; en este tipo de alma residen los sentimientos y ciertas formas de pensamiento. La segunda, denominada animal u otra clase de ser; y en esta segunda clase de alma, existe una estrecha relación de destino, de forma que si el animal sufre algún tipo de accidente, también el cuerpo lo sufrirá (Pitarch, 2000).

El alma, la vida y el corazón son tres signos que de alguna manera expresan la pertenencia a un lugar. Estar en casa, como suelen llamar los tseltales al espacio donde desarrollan toda su vida. Estos elementos posibilitan la comprensión del sentido que tiene estar, pertenecer y ser, como elementos de identidad (ver Fig. 91).

De forma gráfica, en los bordados el alma se plasma a través del uso de figuras sobrepuestas y alineadas a una base que bien podría representar el corazón del cielo, el corazón de la tierra. Esto explica la aparición de rombos o cuadros a la mitad, desplazados sobre el lienzo para alternar y simular una línea en zigzag.

De alguna manera, al dividir un cuadro, toma la forma de un triángulo, signo del equilibrio, de lo femenino, de la creación. Además, expresa posición: arriba, abajo, izquierda, derecha (Frutiger, 2002) y la comunión, cuando los vértices se unen en el centro. Y así, expresan la morada, el lugar sagrado que tiene relación con la vivienda y con la montaña (ver Fig. 92).

También como seres sagrados están los antepasados quienes descienden de las montañas para fundar pueblos, para respetar la tierra, para rendir tributo a la naturaleza. La presencia del antepasado representa la sabiduría, la armonía y el diálogo constante entre lo que fue y lo que será. La lucha del día a día que se mantiene en la memoria, «por una parte, las abuelas/abuelos” y sus réplicas, los hombres; y por la otra, los santos, la Iglesia, el sol: las madres/padres, las potencias del mundo» (Breton, y Jaques, 1995, p.149).

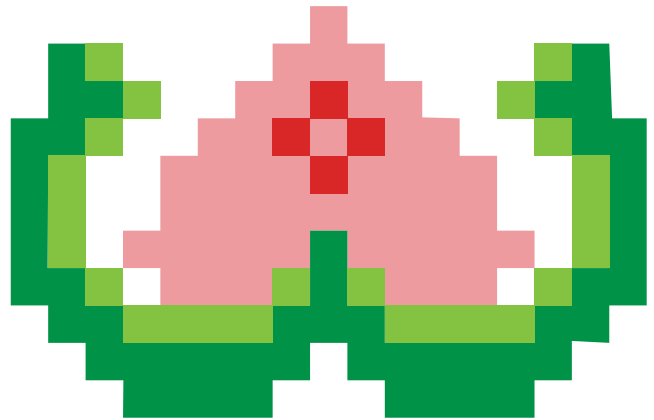
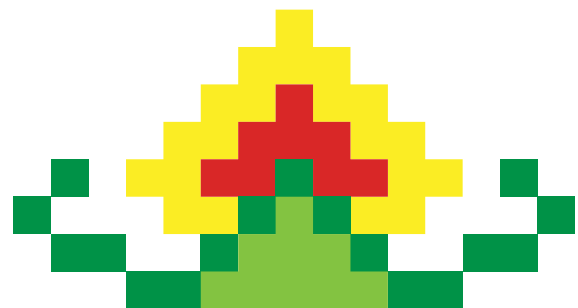
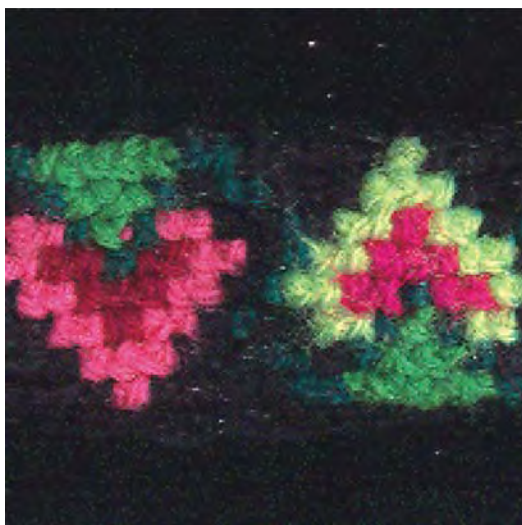
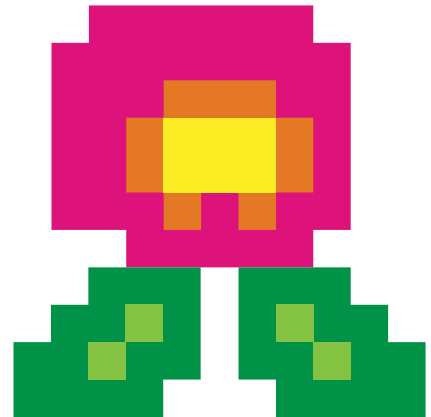
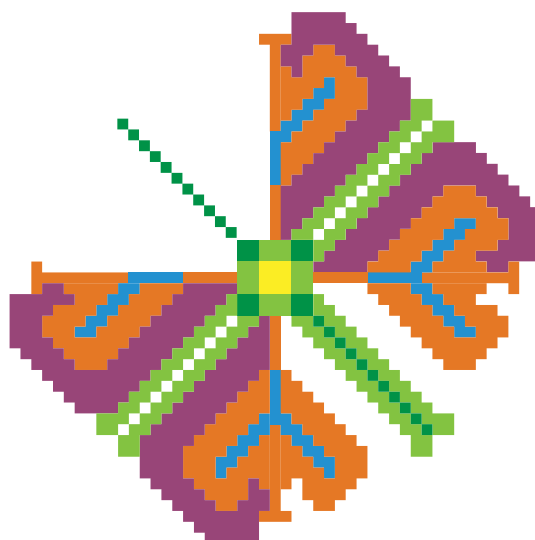
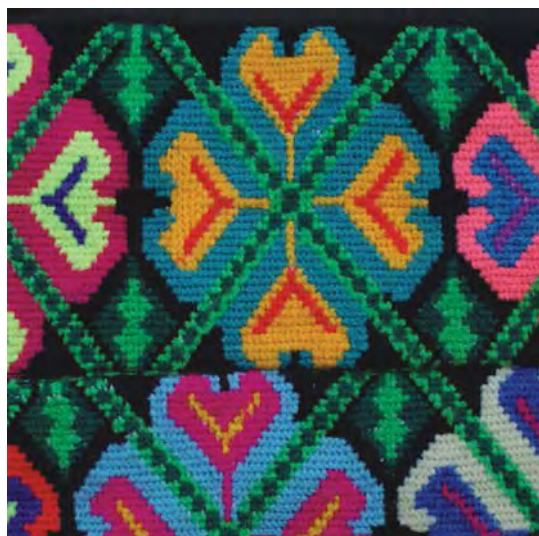


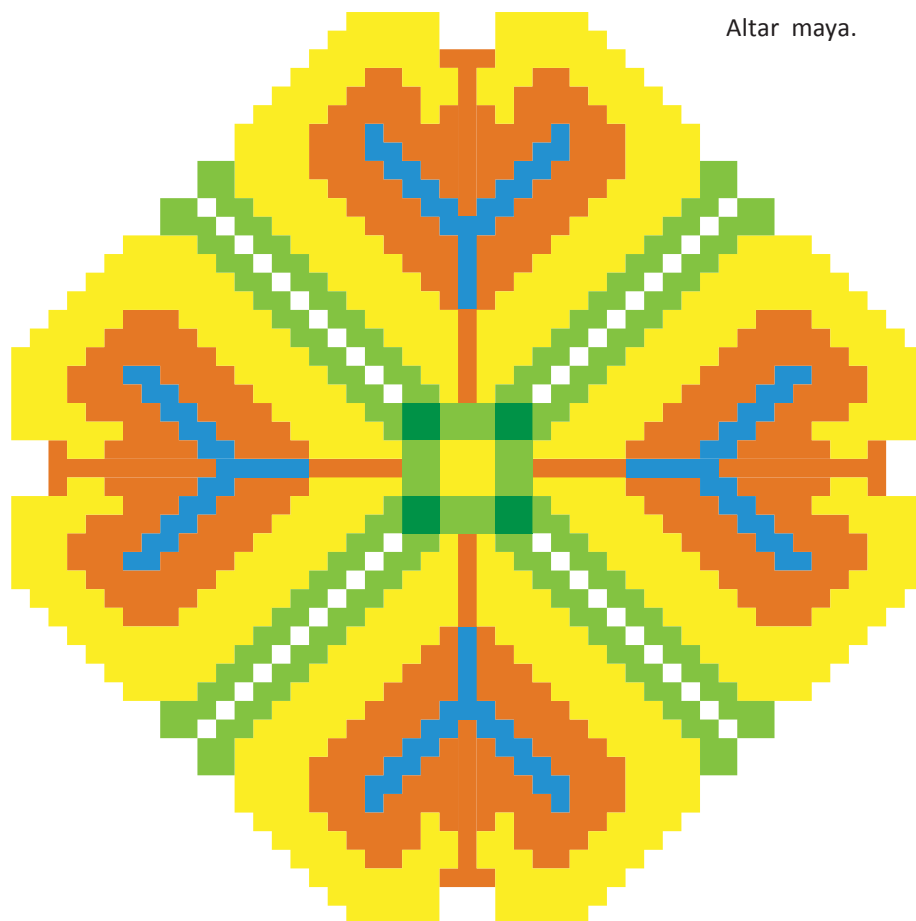
Figura 91.
Representación del corazón.
Fotografía y dibujo VML.



Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
 Bin ut'íl sp'ijil yo'tan jime' j'tatic ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.



Altar maya.



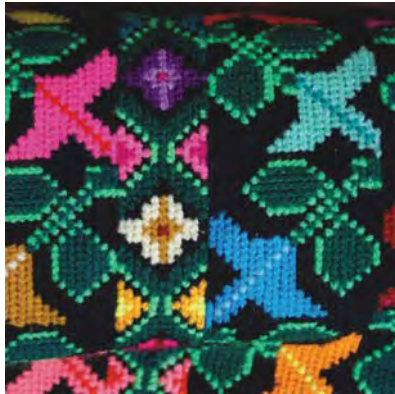
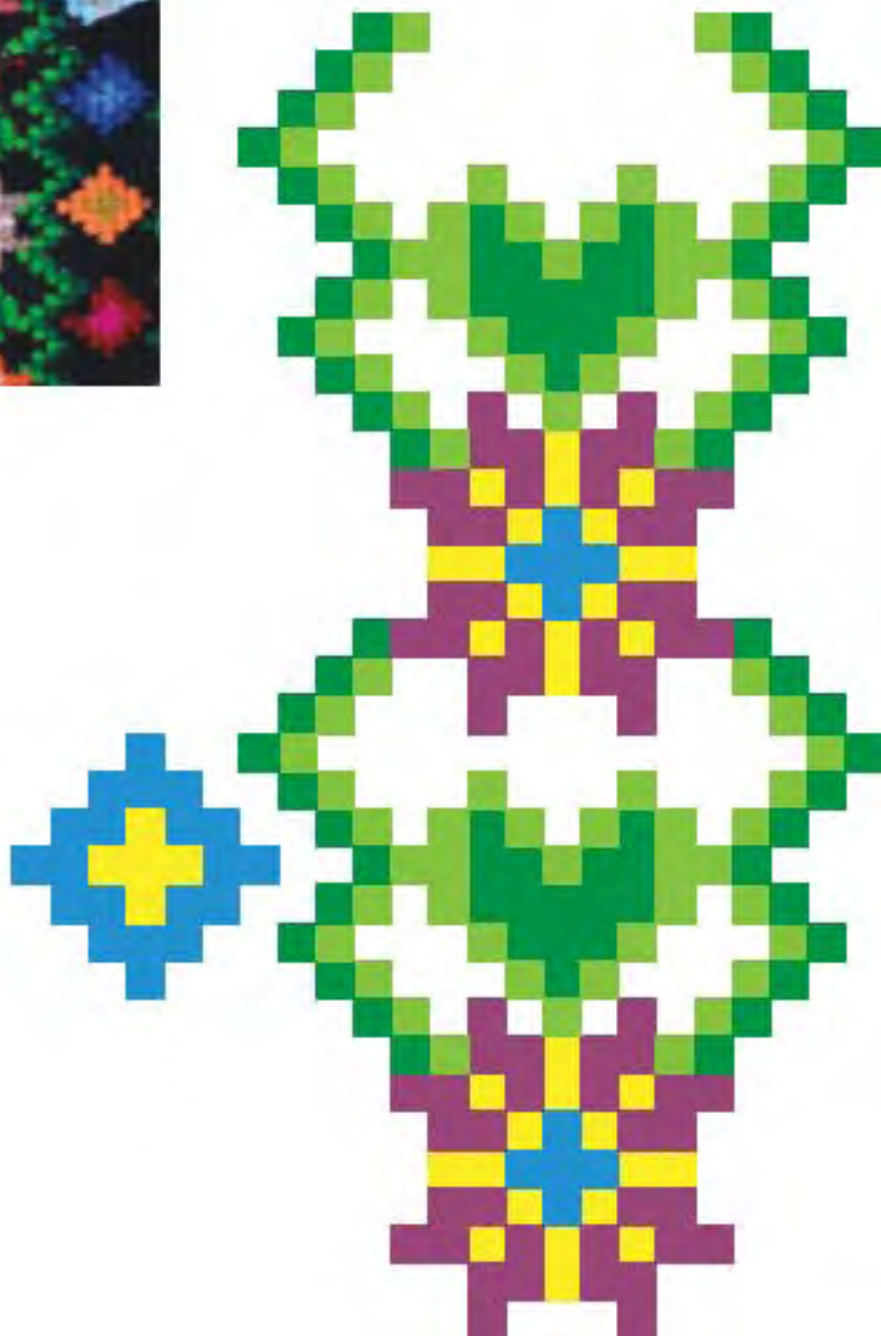


Figura 92.
El triángulo como base de las figuras.

Fotografía y dibujo VML.

Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'íl sp'ijil yo'tan jime' jtatit ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.



La comunidad

El acomodo de los cuadrados en forma concéntrica, representan la unidad entre la persona, el entorno, el cielo y el inframundo. La inclusividad de las figuras permite expresar el sentido de unión, de armonía de vida plena (ver fig. 93).

Cuando suelen colocar «tres elementos verticales remiten a los ancestros, y al mismo tiempo son una representación histórica de la comunidad, que remite hasta la propia fundación del mundo» (Del Pando y Boils, 2003, p.147).

En realidad, la representación de la comunidad está en todas las figuras y formas de las imágenes de los bordados. Lo que se ve en la milpa, el cafetal, la montaña, los ríos, las cuevas, la familia, los vecinos, todo es lo que forma el espacio de encuentro, e intercambios y de decisiones de la comunidad tseltal.

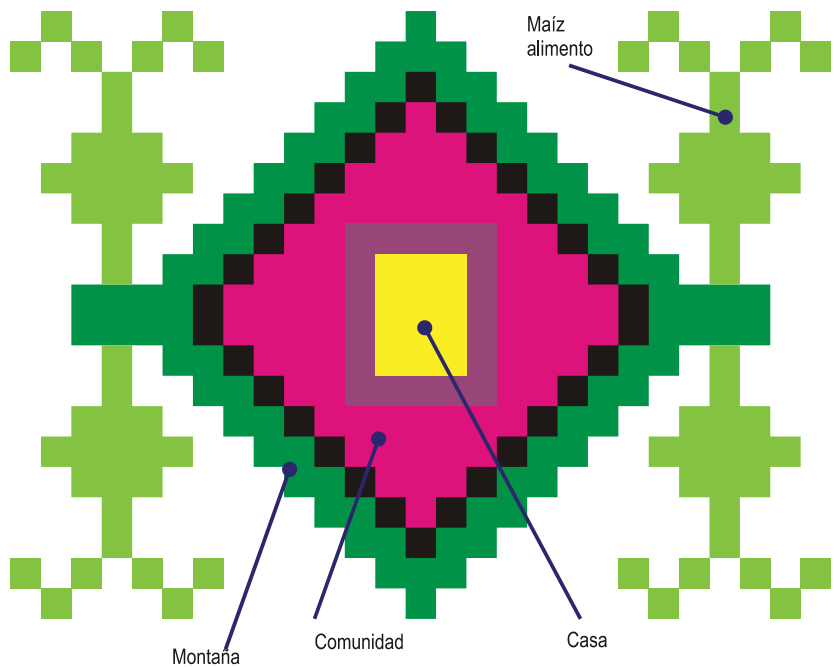


Figura 92.
La comunidad. Fotografía y dibujo VML.

La ofrenda

Clodomiro Siller (1993) destaca que la forma de relación entre el ser humano y su entorno favorece la expresión gráfica de aquellos elementos que forman parte de la vida. Y, en la oración y la fiesta, la candela, el incienso, la música, el baile y la comida, sirven para expresar el servicio a la comunidad y el compromiso con el santo. En que el sacrificio que hace el capitán en la fiesta «se impone para restablecer el orden del mundo y de la tierra. La culpa de un individuo o de una familia compromete los ciclos de lluvia, el desarrollo de las relaciones sociales y la seguridad de las fronteras. [...] La religión evita los horrores de la marginalidad: enfermedades, hambruna, muerte, locura y cataclismos» (Breton, y Jaques, 1995, p.104).

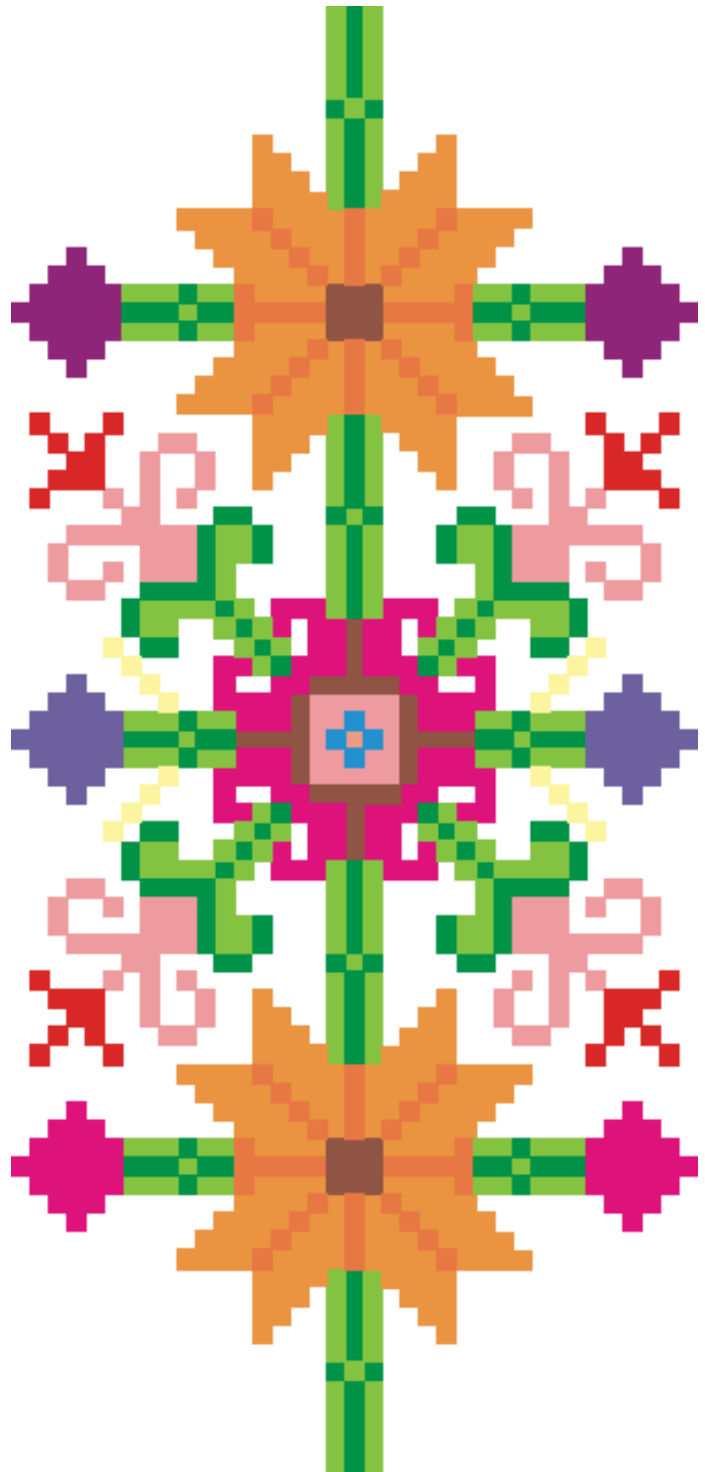
Una de las imágenes que más elaboran las bordadoras es el altar donde plasman las candelas, velas, el incienso y la comida, acomodadas en los caminos que ascienden y descienden entre el cielo y los antepasados. En ese recorrido se celebra el caminar de la comunidad y su religiosidad (ver Fig. 94). En la imagen de los altares se pide por la buena cosecha, la unidad de la comunidad y por la renovación de la tierra.

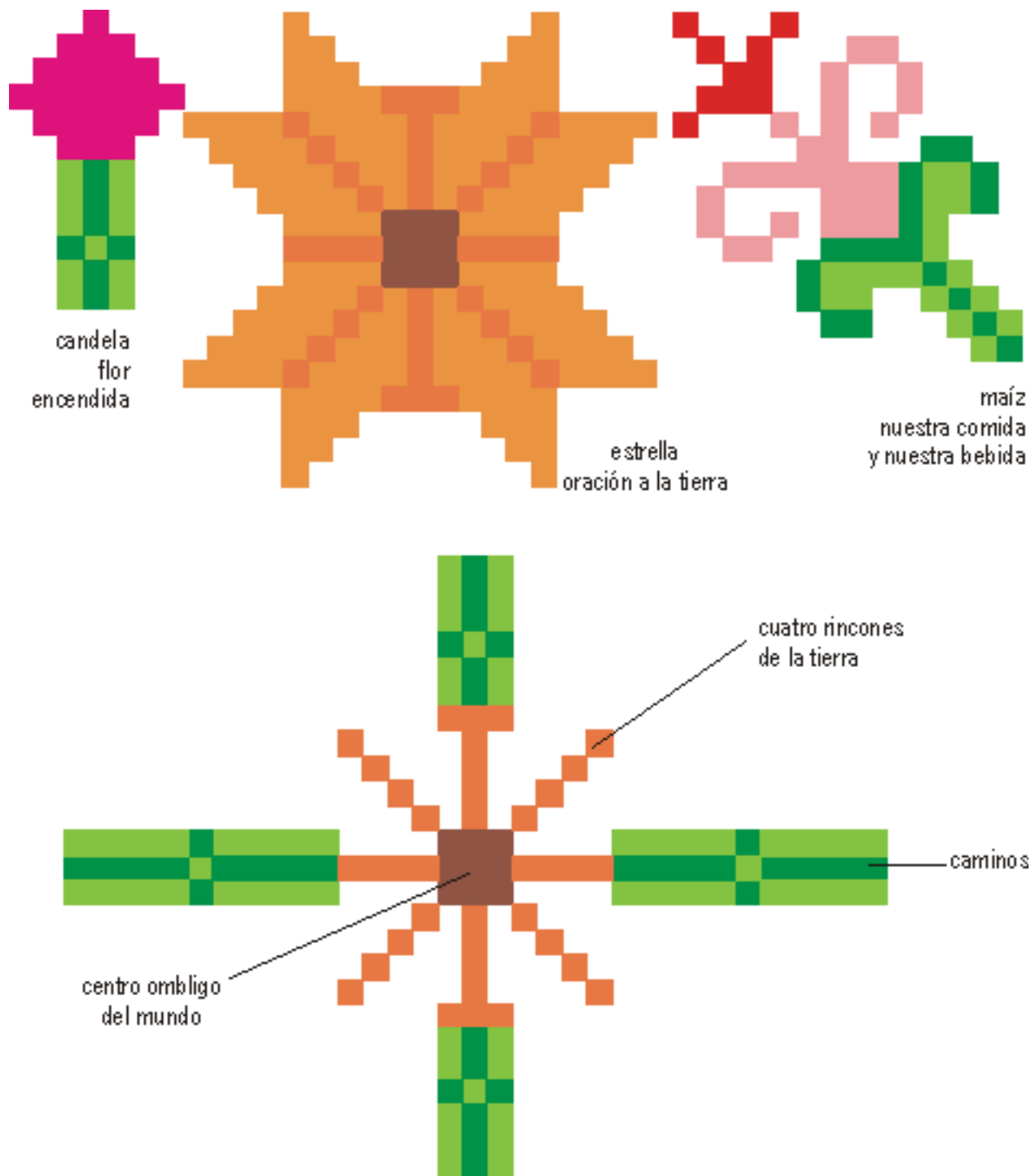
También aparecen con frecuencia cruces con flores, rombos con cruces y flores, con ellos se representa la purificación de los espacios sagrados, el diálogo con la divinidad, con los antepasados y la naturaleza, pero sobre todo, son el diálogo de las mujeres con la Virgen. «Por eso cuando le hacemos su regalo a la Virgen le hablamos con velas y flores en su santa casa, en la Iglesia para que nuestras manos se apuren a trabajar, para que nos toque el corazón» (Turok, 1995, p.134).



Figura 94.
Representaciones de los altares.

Fotografías VML.

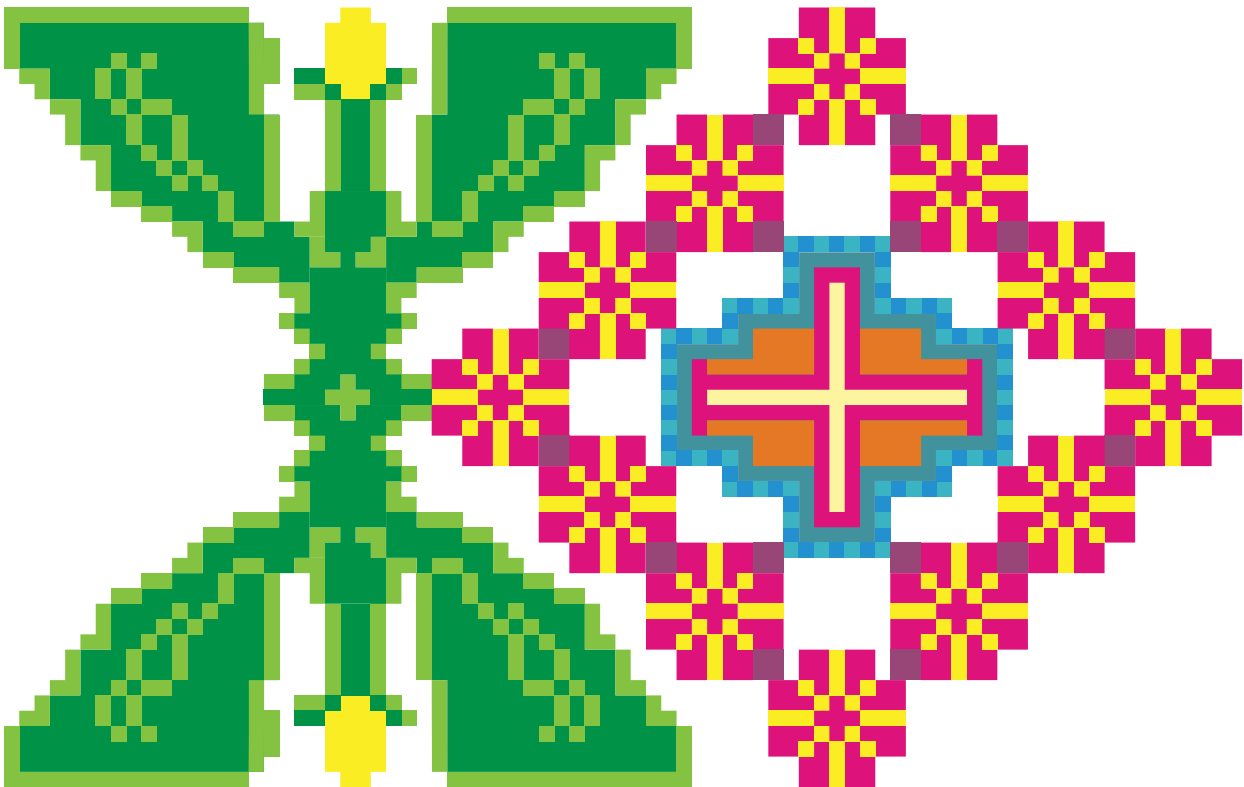




Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.

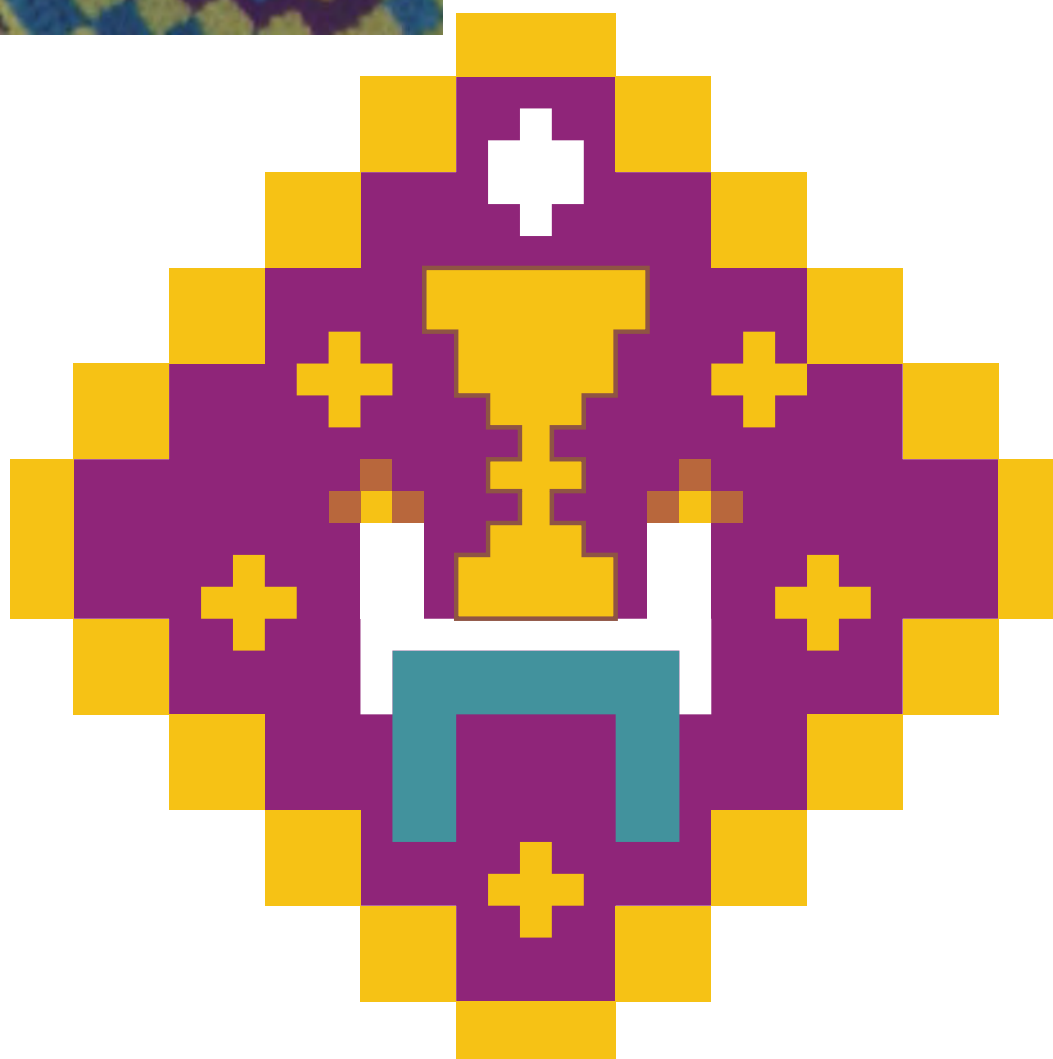


Maíz rodeado de estrellas.





Algunas mujeres de la comunidad
bordan detalles de la Eucaristía
en ornamentos que se utilizan
en ceremonias religiosos,



El cielo

En el cielo se representan los anhelos, la fe, la vida infinita (ver Fig. 95). El cielo es el firmamento, es la morada de Dios dador de vida. El cielo es la residencia del sol, la luna, las estrellas. Es también el lugar donde habita el viento, el trueno, el relámpago y la lluvia. «Es el lugar luminoso, fecundador y masculino del cosmos» (Florescano, 2000, p.18).

La lluvia es la bendición para la tierra y las cosechas. «Mucha agua, mucha lluvia... el todopoderoso Dueño de la Tierra, vive en una cueva debajo de la tierra y controla la vida, la riqueza y la muerte» (Turok, 1995, p.143).

Las estrellas

Se bordan estrellas para «iluminar el camino y anuncian el alba» (Turok, 1995, p.140). Las estrellas suelen aparecer junto a la milpa, también en algunos altares. Y significan la oración (ver Fig. 96).

El arcoíris

El arcoíris es el camino para llegar a la morada de los dioses. Es el color del cielo, el color de la tierra donde indica la fertilidad del suelo, la vida y el alimento (ver Fig. 97). Su presencia indica, si aparece al medio día es anuncio de mucha agua, mientras que si aparece al poniente tronará mucho y lloverá poco (Ferrer, 1999).



Figura 95.
El cielo, sol entre montañas. Fotografía y dibujo VML.

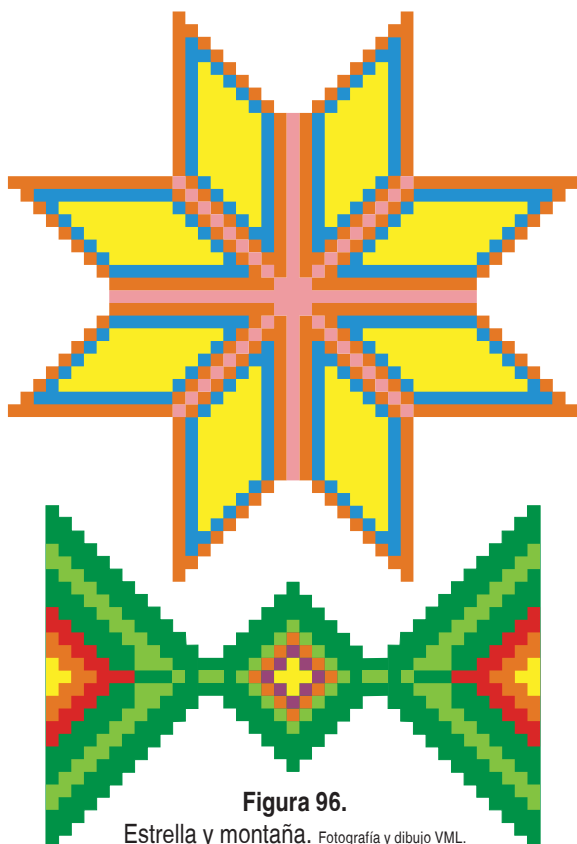
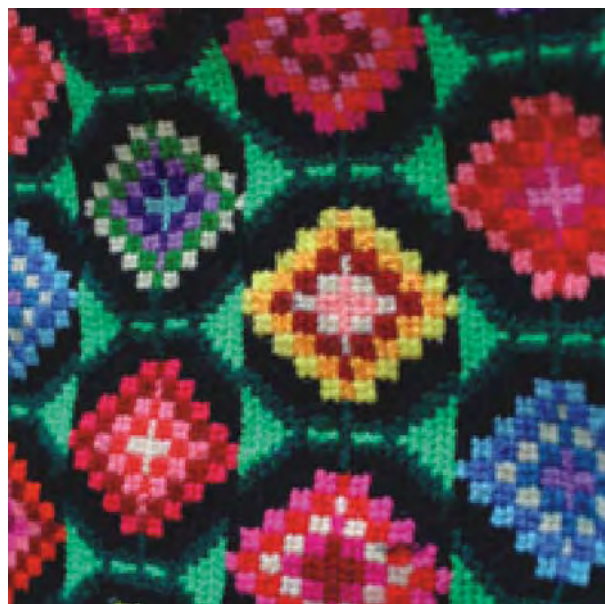


Figura 96.
Estrella y montaña. Fotografía y dibujo VML.

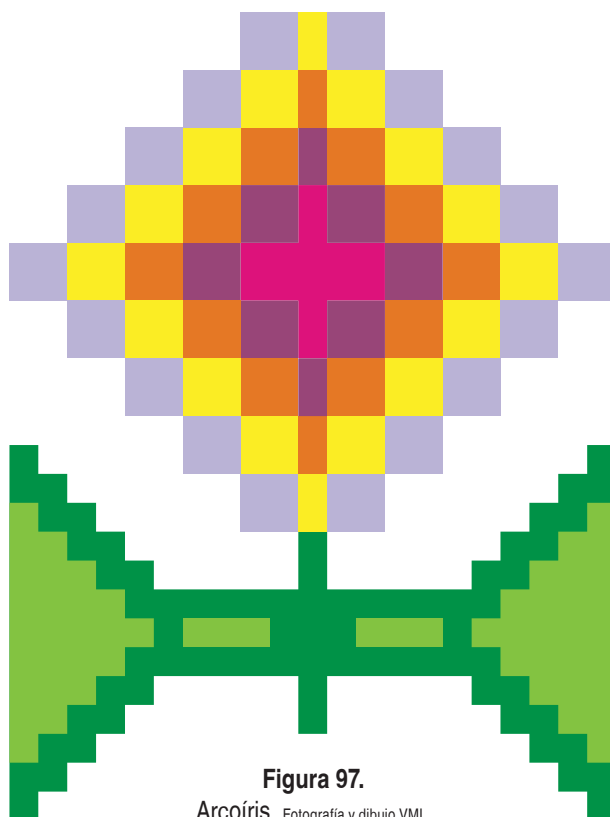


Figura 97.
Arcoíris. Fotografía y dibujo VML.

Las Flores

En la vida cotidiana de los mayas, las plantas sirvieron de alimentos, vestido, materias curativas y como implementos mágicos o rituales. «Por alguna de estas causas determinadas plantas fueron más representativas que otras, confiriéndoles un significado connotativo» (Luna, 1996, p.p.37-39). Por ejemplo, las mujeres tseltales suelen bordar flores de cempasúchil para recordar a sus antepasados o difuntos (ver Fig. 98); las nochebuenas, las margaritas y las azucenas, les sirve para identificar la comunidad de las bordadoras.

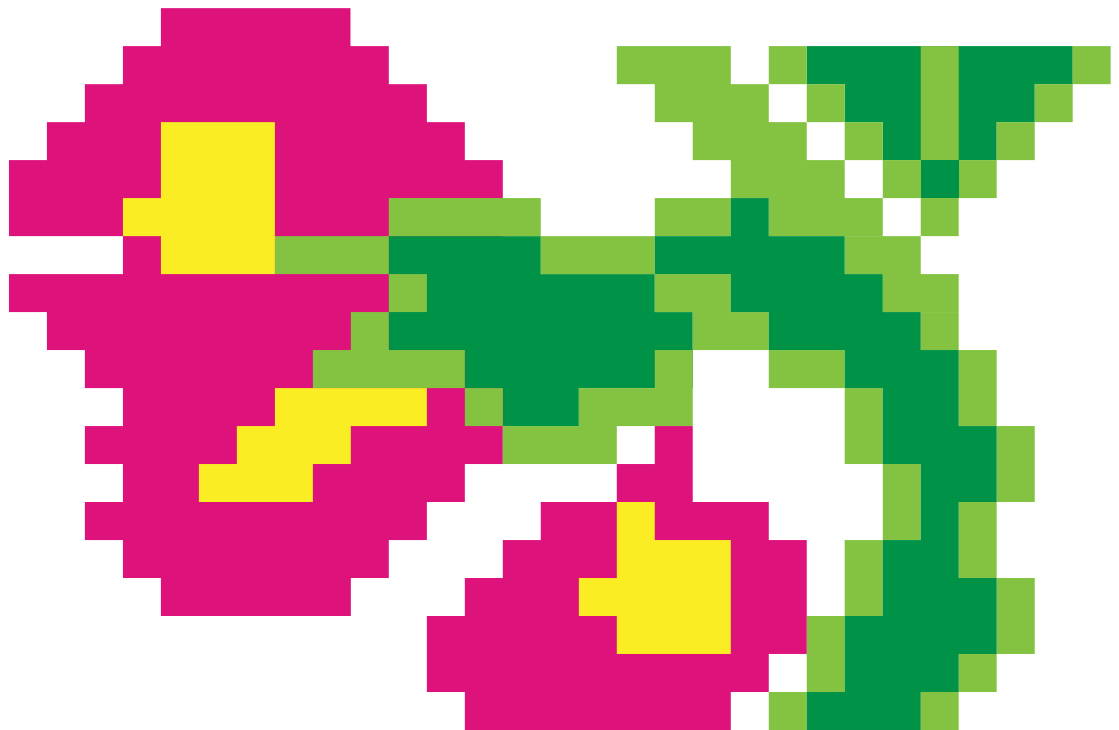
Hay flores que necesitan la compañía de otras flores, así las mujeres expresan la convivencia; es decir, hay flores que no pueden bordarse solas, porque en la montaña, milpa o río están acompañadas de otras y al separarlas es posible que la flor muera (ver Fig. 99).

Las flores representan la vida del corazón y también a las mujeres; el campo de maíz, el campo de las estrellas; las estaciones. Y el alimento de los animales del inframundo.

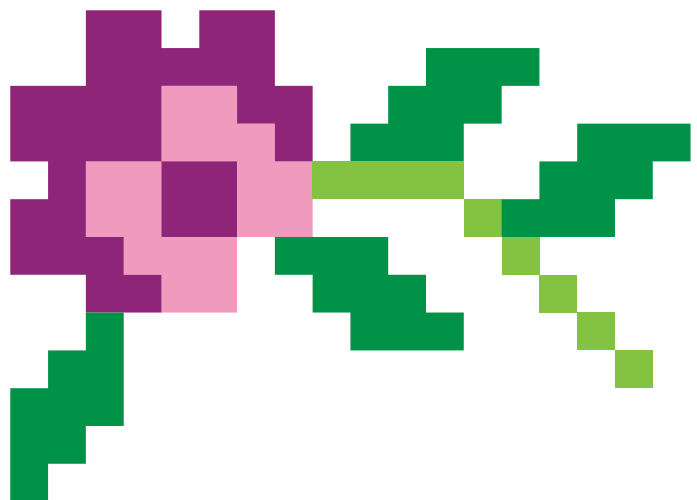
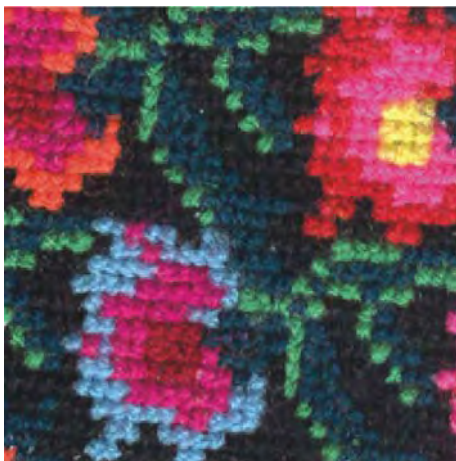
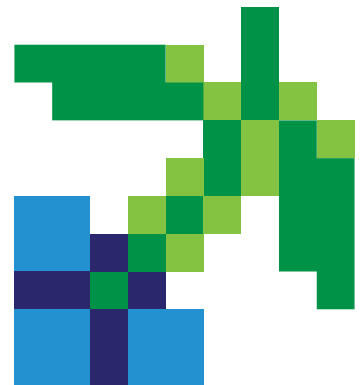
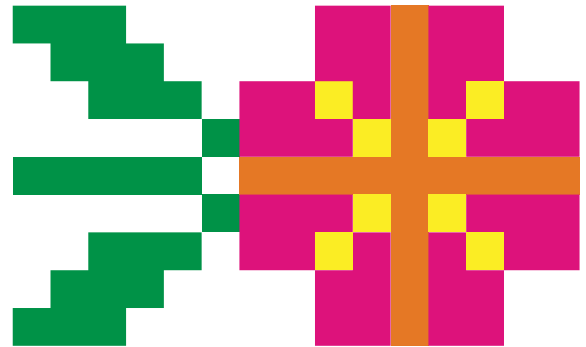


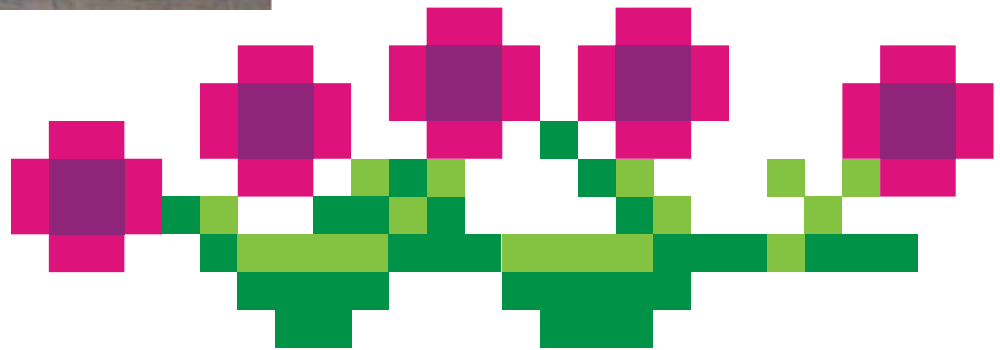
Figura 98.
Bordados con la repetición de una sola flor.

Fotografía y dibujo VML.



Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.





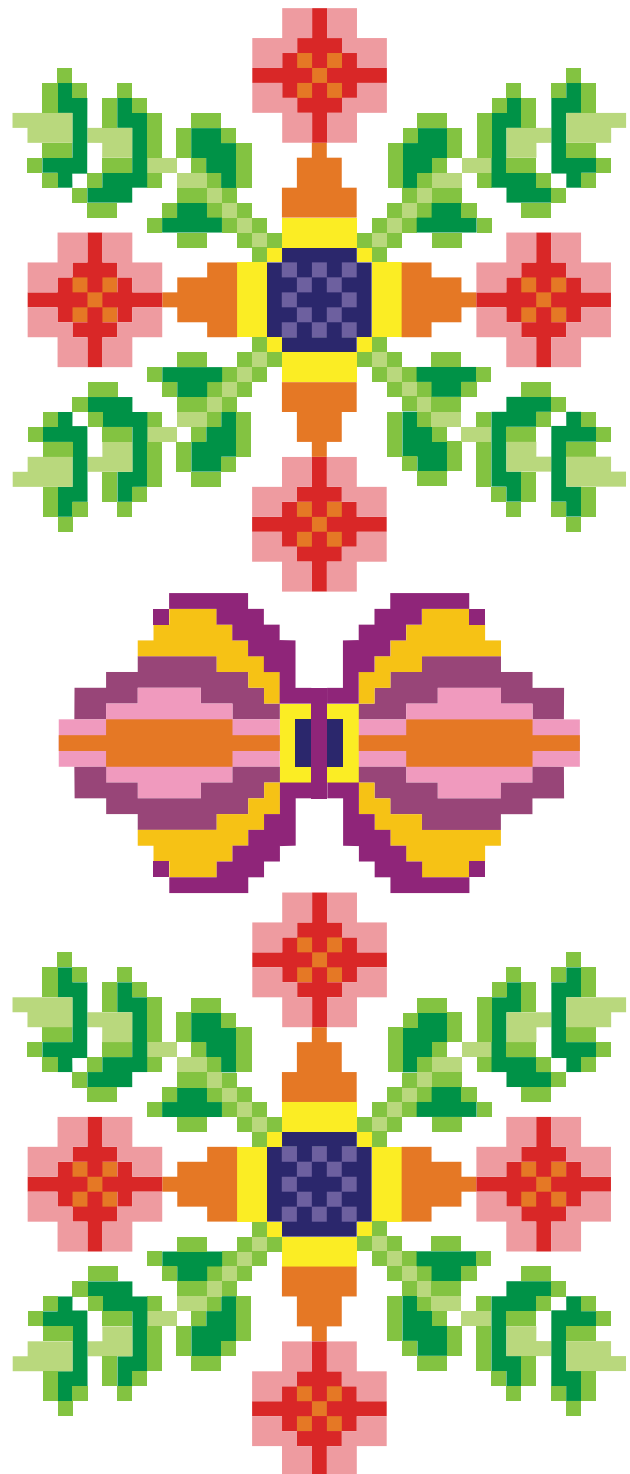
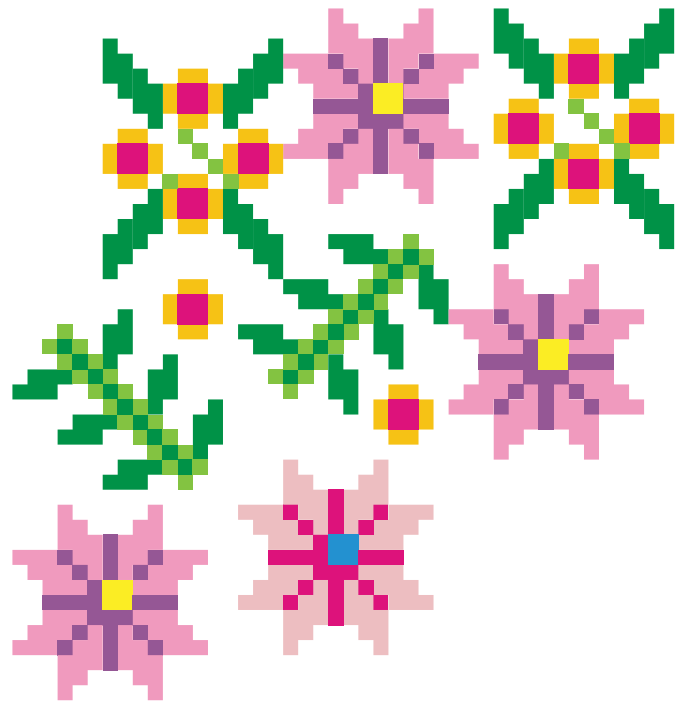
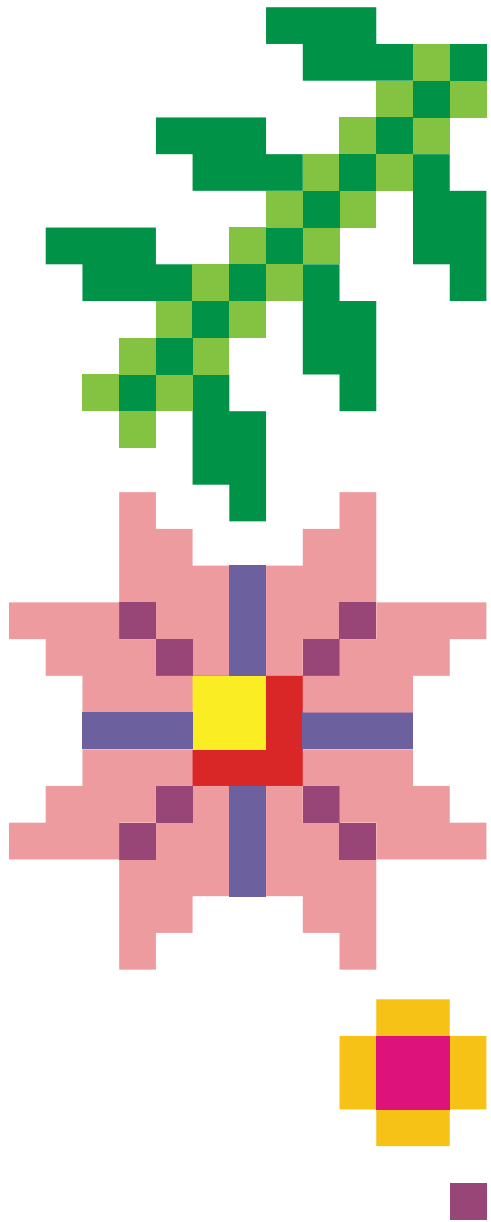


Figura 99.
Bordados que combinan varias flores.

Fotografía y dibujo VML.



La tierra

La tierra es la morada de los seres humanos, el lugar donde florece la naturaleza y confluyen las fuerzas fecundadoras del cielo y las germinales del inframundo. [...] el inframundo, tiene una importancia semejante a la que le otorgaron los antiguos mesoamericanos. Físicamente se describe como el interior de la tierra, una región fría, húmeda y oscura, recorrida por ríos subterráneos y entreverada de cuevas. Las cuevas son las aberturas que comunican el inframundo con la superficie terrestre y el almacén donde se guardan las semillas nutricias (Florescano, 2000, p.18).

La tierra es la representación de la vida cotidiana. Y como se habló a lo largo del documento, es lo que inspira a las mujeres para que borden. En su relación con la siembra, las mujeres encuentran muchos elementos para bordar. Anteriormente se describieron las flores, aquí únicamente se retoma para decir, que las ven en los ríos y en la montaña. Las que crecen junto al maíz y otras plantas. Las que pueden comer, las que sirven de ofrenda. Porque en todo esto se refleja la fertilidad, la vida plena que también suele estar ligada al «Corazón del Cerro o Espíritu de la Montaña» (Florescano, 2000, p.19). La montaña, los ríos, la vivienda todo eso es el espacio social y simbólico de los tseltales y, por tanto, se refleja de diversas maneras en las imágenes. De manera particular en la figura del maíz, en los animales y en los alimentos (ver Fig. 100).



Florinda Pérez Gutiérrez



Hilda Díaz Mendoza

Figura 100.

Flores y paisajes que simbolizan la comunidad.

Fotografía y dibujo VML.



Alejandra Mendoza Núñez

El maíz

Los mayas utilizaron la figura del maíz para representar la vida (ver figura 101). Se le haya continuamente en sus pinturas y esculturas: en forma de cruz representa el cielo elevado, el primer árbol precioso, árbol del cielo, bosque elevado o plataforma del cielo; como semilla representa el alimento de los dioses. A la mazorca se la relaciona con la montaña; la planta completa está asociada con los puntos cardinales. Molida y quemada se le asocia con la purificación del espacio; cuando se la consume se transforma en sangre y se la dota de alma (Freidel, et.al, 2001, 47, 51, 147, 161, 205).

En los bordados, el maíz aparece como planta, mazorca y hongo. También se le ve entre las montañas o rodeado de estrellas (ver Fig. 101). En ocasiones se borda con algunos animales, para indicar la presencia sagrada que cuida la milpa. En relación al trazo que presenta el maíz en los bordados, se puede percibir en forma de rombo forma en que solían representarlo los mayas, y que inspiró las formas geométricas de sus templos. Esto también sirve para expresar el conocimiento de los antepasados que en el bordado aparece como mazorca. Las diferentes etapas del período de cultivo se representan a través del color, pero esto se describirá más adelante.

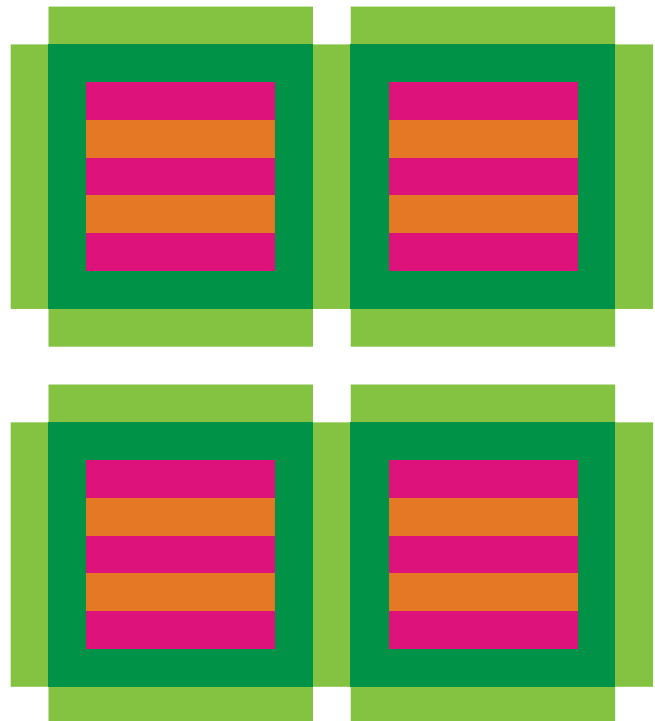
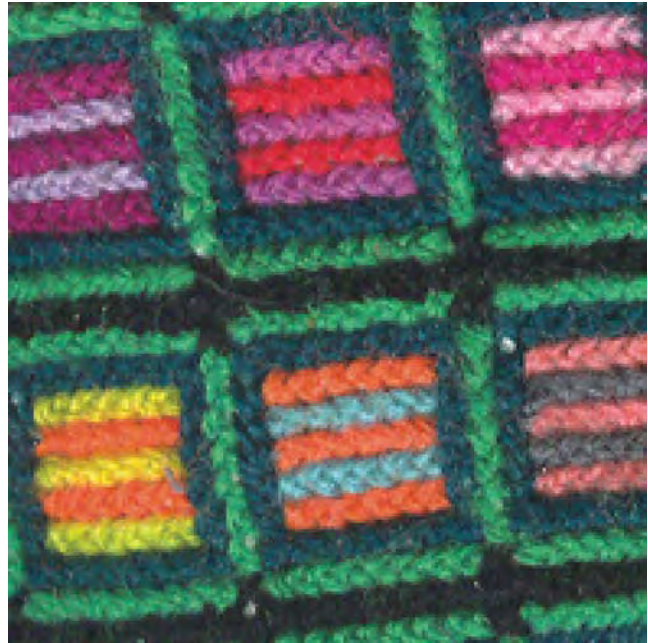
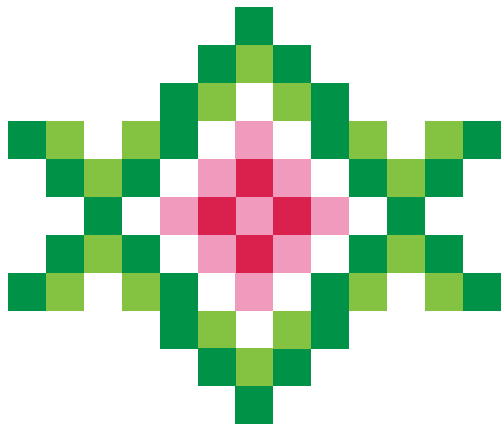
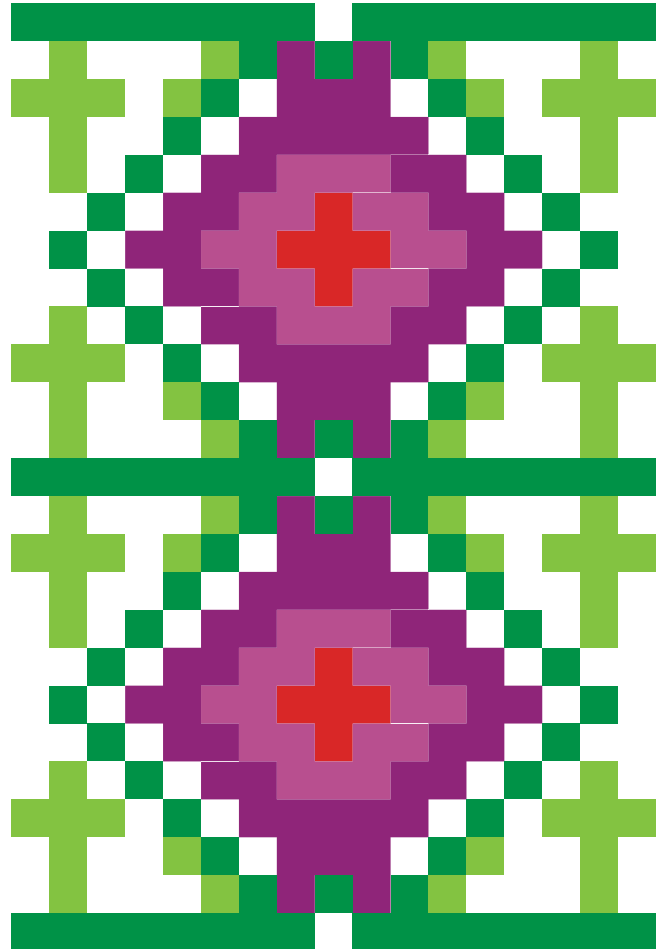
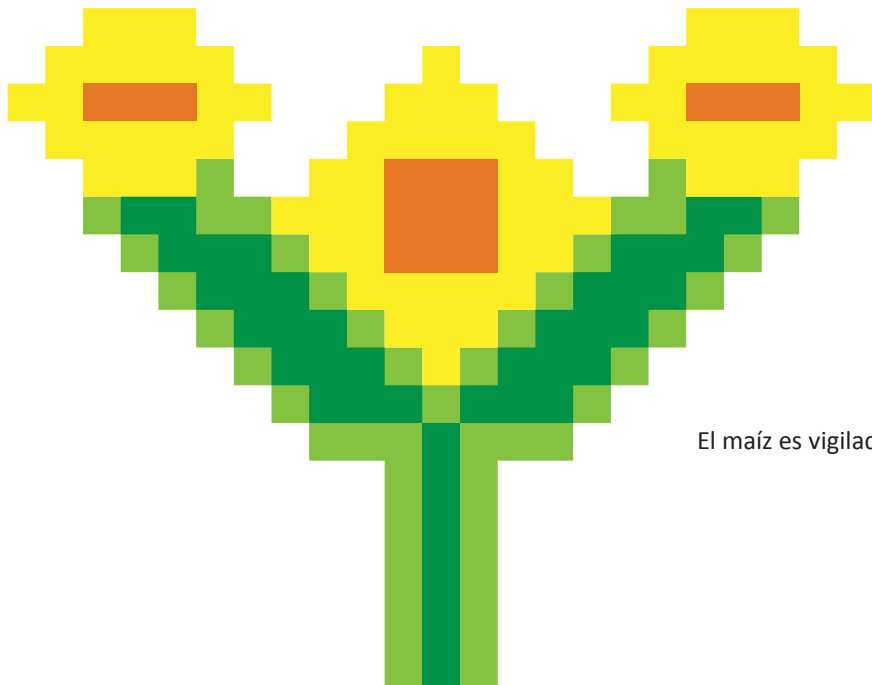
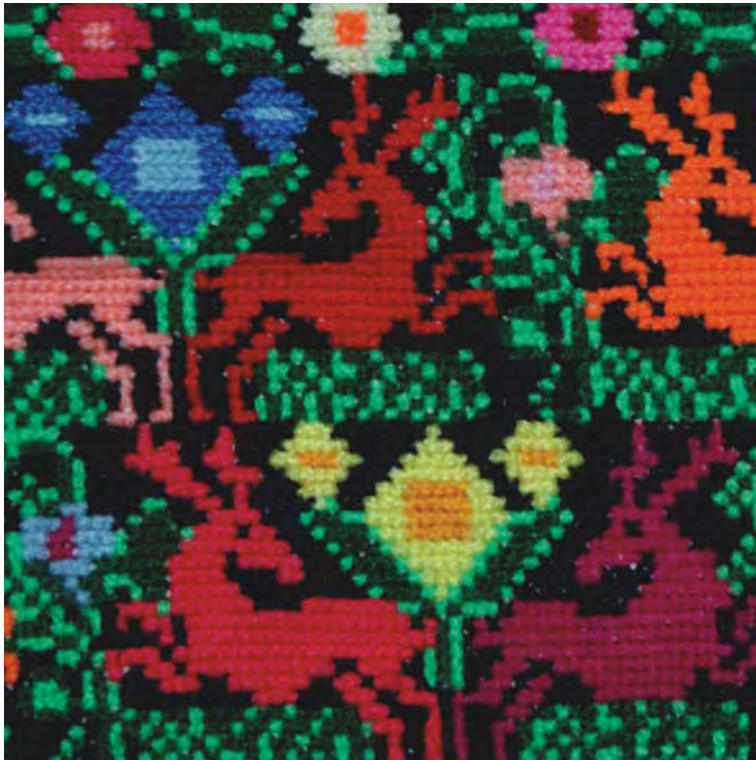


Figura 101. Bordados que tienen el maíz en forma de milpa y planta. Fotografía y dibujo VML.



Mayas y tse'ales, una identidad tejida en la vida.



El maíz es vigilado por los venados de la montaña.



El maíz es vigilado por los venados de la montaña.

El maíz reventado, en forma de hongo



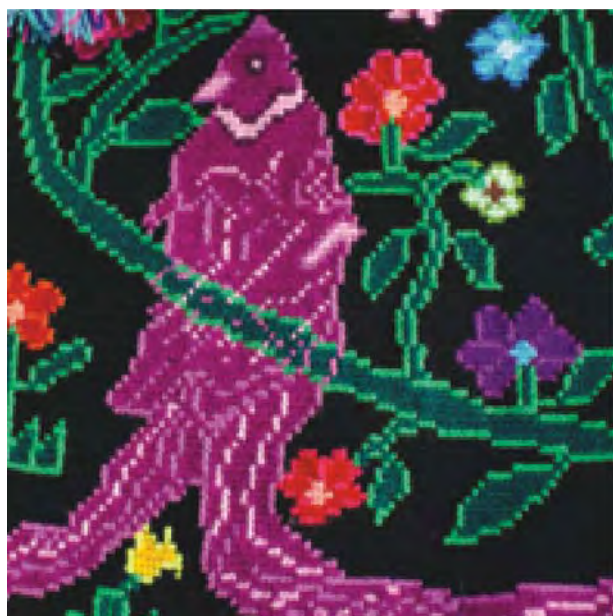
Los animales

En los bordados se aprecia una gran cantidad de aves. Algunas de ellas viven entre los árboles de la montaña. Las aves y su canto son un recuerdo de la oración, también se les considera un signo de alegría y de comunión. Cuando llegan a bordar el colibrí, los loros, y al quetzal, representan a sus antepasados (ver Fig. 102).



Figura 102. Pájaros. Fotografía y dibujo VML.

Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'il sp'ijil yo'tan jme' jtatic ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.

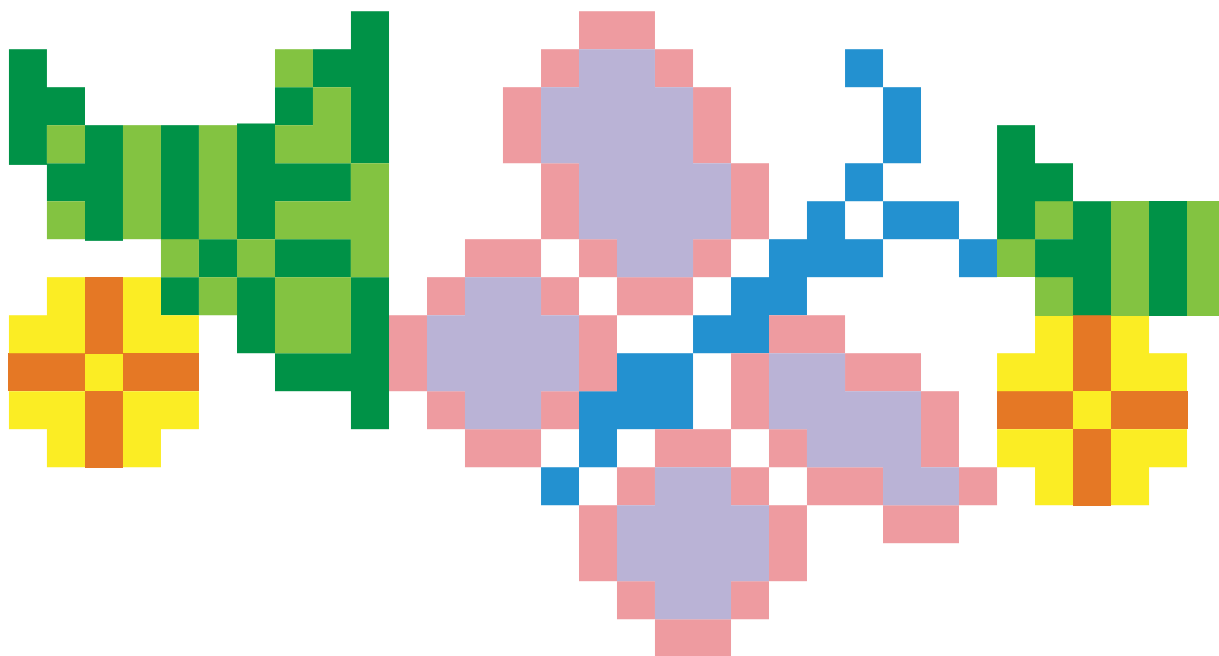
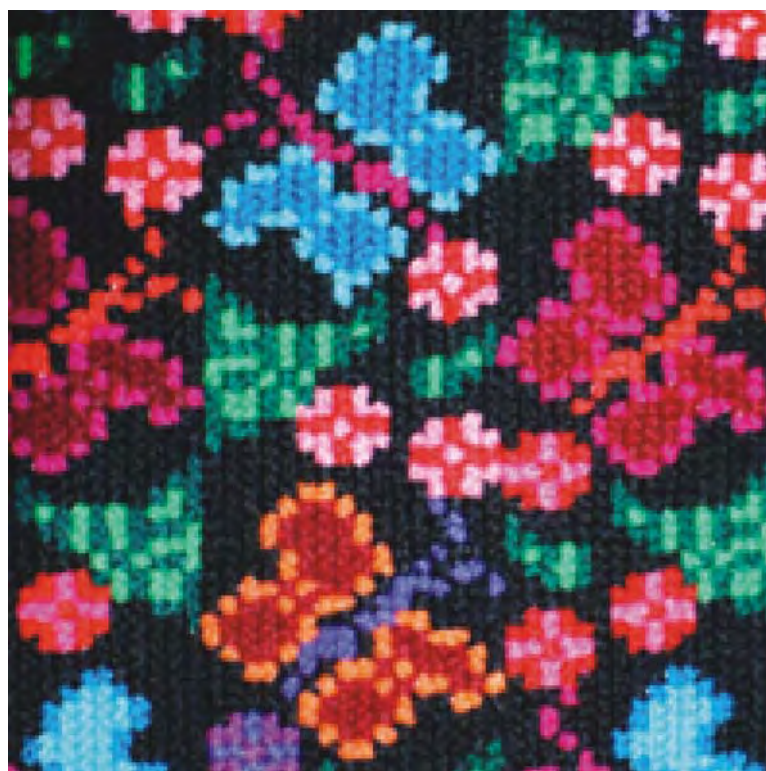


Las mariposas son de los dibujos con mayor variedad y que también tienen mejor aceptación en las artesanías. Los estilos, los colores, los tamaños llegan a tener un contraste, algunas son con trazos muy sencillos logran expresar el movimiento, la inquietud, la libertad. Otras, a pesar de ser complejas en su forma, expresan calma, reposo, como si reflejaran un momento de oración (ver Fig. 103).

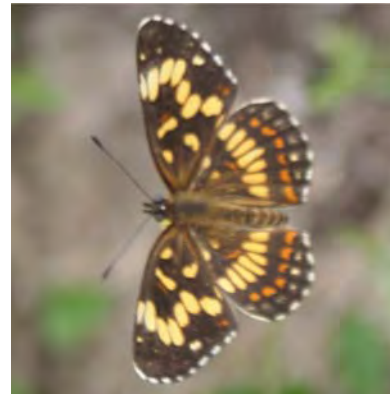
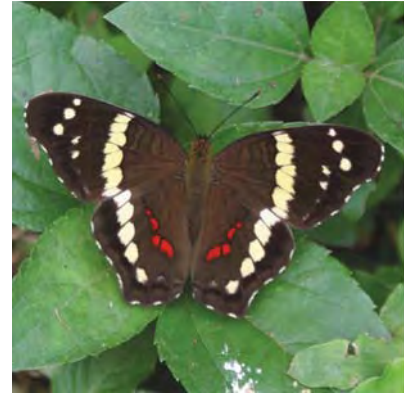
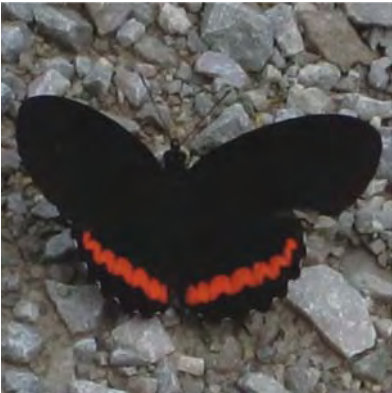
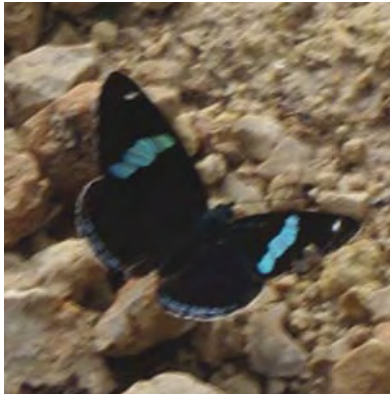


Figura 103. Mariposas. Fotografía y dibujo VML.

Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'il sp'ijil yo'tan jme' jtatic ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.



Mayas y tseltales, una identidad tejida en la vida.



Hay otros animales que aparecen en los bordados: el venado, el caballo, el gallo, el pato y algunos insectos como la abeja, el sats (ver Fig. 104). Los animales se usan para expresar la vida en la montaña y en el corral. Algunos animales tienen la misión de vigilar el entorno y la siembra, otros sirven como alimento.

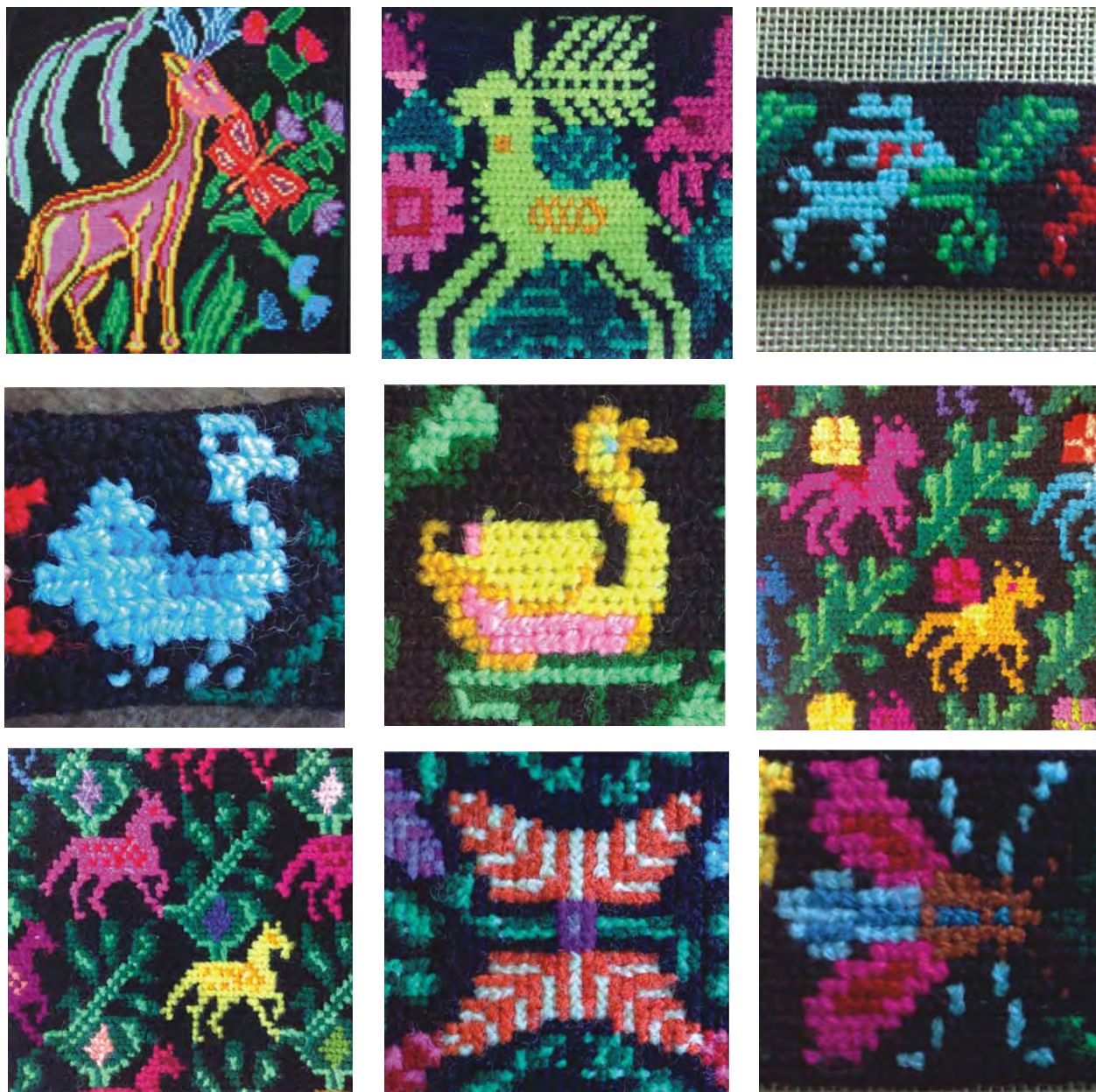
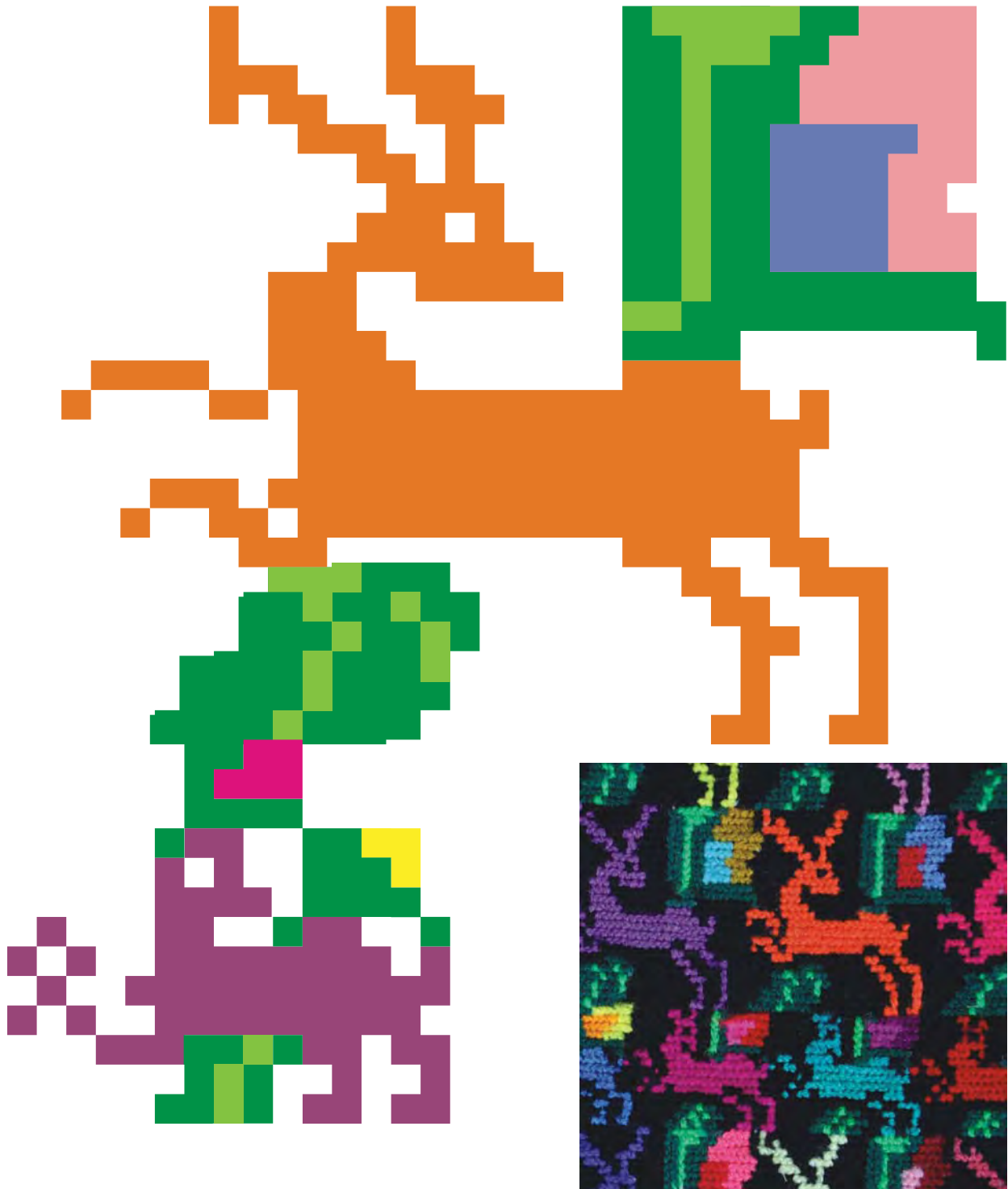
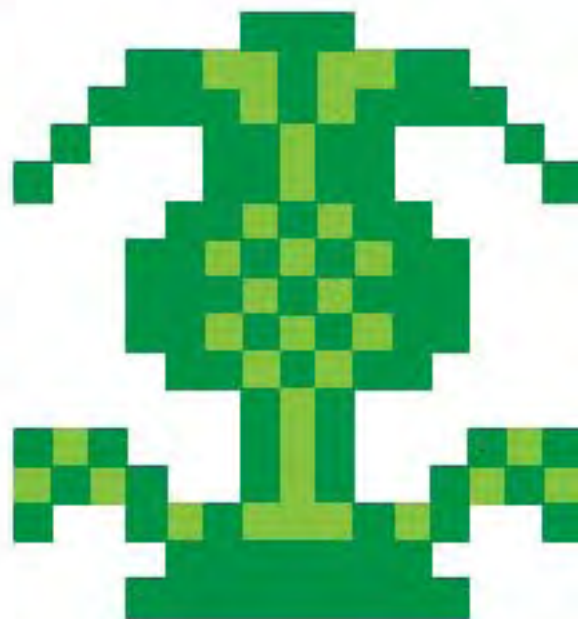


Figura 104. Venados, patos, caballos, sats, abeja. Fotografía y dibujo VML.



Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'il sp'ijil yo'tan jime'jtatic ta xchicnoj ta sluchiyej antsetic.



Plantas y frutos

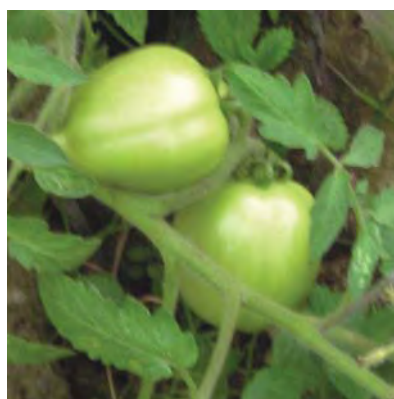
Entre las figuras bordadas también se encontraron algunas frutas, verduras y plantas de la milpa que suelen utilizarse como alimento. De algunos copian las tonalidades que tienen para intercalarlos en sus lienzos y así tener imágenes muy llenas de vida (ver Fig. 105).

Figura 105.
Diferentes alimentos.

Fotografía y dibujo VML.



*Capítulo cinco. TEJER. La sapiencia de los antepasados se manifiesta en los bordados.
Bin ut'il sp'ijil yo'tan jme' jtatic ta xchicnajt sluchiyej antsetic.*



Los colores

Habría que distinguir este uso de los colores que sirve para pensar, del uso de los colores que sirve para comunicar. En este último caso, propongo hablar de la función de distinción del color. Si bien es cierto que la facultad de distinguir se parece mucho a la de diferenciar, los fines difieren: la función de distinción que revisten los colores es una función inminentemente social, que implica mandar señales, es decir, comunicar a los demás esa distinción, en todos sus sentidos, como lo mostró muy bien el sociólogo Pierre Bourdieu. En este sentido, el color es lo que me distingue de los demás, y este signo de distinción es precisamente lo que me da “distinción”. Los signos de distinción tienen así un doble papel: signo de reconocimiento como pertenencia a un grupo, y manera de diferenciarse de los demás. Contribuye así a la identidad, si vemos en ésta la misma doble función diferencial de identificación y rechazo (Roque, 2003, p.270).

El uso del color establece códigos reconocibles en la interrelación que tiene con otros colores, con sus significados, y con sus usos (Magaloni, 2003). En un código cromático se representan ideas y conceptos que suelen hacer uso en formas y figuras para poder comunicar un mensaje particular. Existen evidencias que demuestran que el color para los mayas era parte intrínseca en la conceptualización de las manifestaciones artísticas; «el color estaba asociado a la idea de comunicar» (Staines, 1996, p.p.30-31). «No hay color sin técnica; de ahí la importancia, entre otras, de la química. No hay color sin forma; de ahí la importancia de la historia del arte. No hay color sin sociedad; de ahí la importancia de la sociología y de la antropología. En fin, no hay color sin simbología; de ahí la importancia de la filosofía, de la semántica, de la semiótica, por sólo señalar algunos ámbitos» (Roque, 2003, p.18). Por eso, para comprender mejor el bordado tseltal es importante adentrarse al sentido del color, tanto de los mayas como de los tseltales.

Los mayas fueron productores de colores, es decir, aprovechaban tierras, plantas, semillas, animales para elaborar pigmentos e intercambiarlos en el mercado (Roque 2003, p.p.35-49). A través de los colores lograron ser reconocidos entre otros pueblos por el uso que le daban a los tonos que empleaban para pintar los murales y las vasijas. La gama de color que utilizaron se basó en los tonos amarillo, rojo y marrón que obtenían del óxido de hierro y su combinación con algunas tierras para elaborar la cerámica (Gruble, 2006).

Sin duda alguna, para los tseltales la policromía es de suma importancia, por la abundancia de color que tienen en su entorno pero también como parte del conocimiento heredado por los antepasados. En la actualidad, algunas mujeres de la comunidad conservan el conocimiento sobre cómo extraer y aplicar los pigmentos, pero resulta más económico adquirir hilos y estambres ya teñidos. «Mientras los indígenas fabricaban sus propios colorantes para teñir sus faldas y huipiles, conservaban la idea de una relación entre el color y su soporte. Con el tejido industrial, el color se desvinculó del colorante”, permitiendo la creación de términos abstractos de color, prestados al español» (Roque, 2003, p.23).

Pero el color se impone sobre la forma y sobre la lógica (Costa, 2003) y busca expresarse de tal manera, que se llega a considerar uno de los elementos de identidad que, con mayor facilidad se pueden percibir, peligro y emoción son palabras que el color rojo puede poseer.

Los puntos cardinales

De alguna manera, la observación astronómica y la habilidad que los mayas tuvieron para medir el tiempo, hizo posible que llegaran a distinguir las distintas tonalidades de la luz del sol y de las plantas y por eso le asignaran un color a cada punto cardinal y al recorrido que se hace cuando se va del cielo al inframundo (Florescano, 2000; García, s/f).

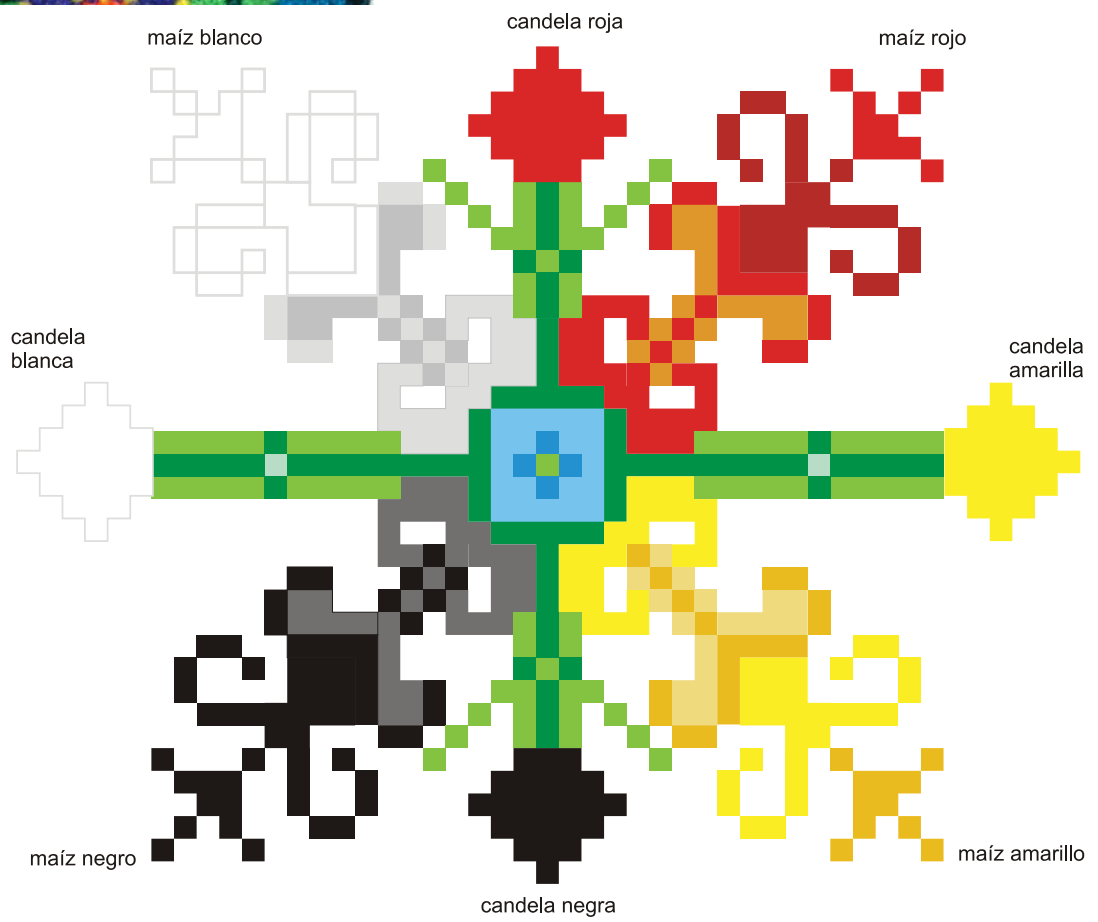
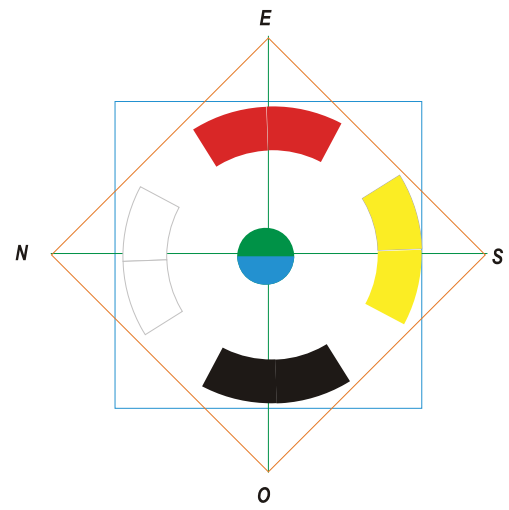
En relación a los cuatro puntos cardinales, se puede decir que son cuatro colores, cuatro rostros, cuatro dioses, cuatro colores que confluyen en el ombligo de la tierra, cuatro direcciones, cuatro deidades del maíz (Ferrer, 1999; Dehouve, 2003; Turok, 2003). Pero que no se quedan ahí, sino que se enlazan con las fuerzas superiores y las de la memoria. Además, los lados significan las fronteras del tiempo y del espacio.

En la cosmovisión maya, el ciclo de cultivo del maíz marcó diferentes etapas reconocibles a través del color. Dehouve, (2003, p.70) dice: «en efecto, hay que subrayar el hecho de que esos cinco colores son los del maíz, planta de tanta importancia entre los pueblos mesoamericanos. Cuatro de ellos son colores del grano de la mazorca madura (blanco, amarillo, rojo y azul marino-negro) que se encuentran en muchas de las especies criollas conocidas, y el quinto es el de la hoja de la planta (verde)» (ver Fig. 106).

Por tanto a cada color se le asignan también ciertos elementos representativos y ciertos atributos:

- El **este**, el rojo. Representa el aire, el calor, la vida, el sol naciente y la guerra. Es el punto más fuerte del cosmos y el punto que ordena las demás regiones del mundo. También se le identificaba como símbolo de la sangre. (Cortina y Miranda, 2007; Florescano, 2000; Dehouve, 2003; Del Pando y Boils, 2003).
- El **sur**, el amarillo. Se le atribuye el significado del trabajo, del fuego, de la vegetación seca y de la cosecha madura. Se le atribuyó como el color del alimento por ser el color más común del maíz. (Cortina y Miranda, 2007; Florescano, 2000; Dehouve, 2003; Del Pando y Boils, 2003).
- El **oeste**, negro. Representa la muerte, la tierra y lo rugoso. Lo no maduro, lo crudo, lo muerto, todo lo que no incorpora la fuerza vital. Las armas –la obsidiana-. (Cortina y Miranda, 2007; Florescano, 2000; Dehouve, 2003; Del Pando y Boils, 2003).
- El **norte**, blanco. Se le asocia con el agua, lo liso, lo brillante, así como lo diáfano y la paz. También se le relacionaba con las nubes, la Vía Láctea y las primeras luces de día (Cortina y Miranda, 2007; Florescano, 2000; Dehouve, 2003; Del Pando y Boils, 2003).

Figura 106. Orden de los colores en los puntos cardinales. Fotografía y dibujo VML.



- El centro, verde y azul. Son el color de la tierra, el color del cielo y se le asocia con el ciclo de la siembra. El verde represente lo nuevo, lo cálido y lo vacío y de alguna manera la realeza. También se le asocia con el color del agua, de las plantas vivas y de la vida. Mientras que el azul, es el sacrificio (Cortina y Miranda, 2007; Florescano, 2000; Dehouve, 2003; Del Pando y Boils, 2003; Turok, 1995).

A través de los conceptos asociados a los seis colores (rojo, amarillo, negro, blanco, azul y verde) es posible asignar significados a las combinaciones entre uno o varios colores. Esto sirve para establecer las jerarquías entre las tonalidades de los hilos que se usarán para hacer el bordado.

Anteriormente se mencionó, que en un bordado hay tres planos indicados por el color, que serían la figura, el contorno que por lo regular es verde y el fondo que es negro. Si este orden se observa desde el sentido representativo que tienen los colores, entonces en los colores se podría ver el cielo, la vida plena, la armonía y los sueños. El verde representaría la comunidad, la vida actual, el ciclo agrícola y la esperanza. Mientras que en el fondo se encontraría la sabiduría, la experiencia y la memoria de la comunidad a través de su historia.

El acomodo de las figuras y de los colores se establece a través del orden cósmico, es decir, el diálogo constante entre lo supremo y lo ancestral dan la pauta para crear una imagen a partir de lo que la bordadora observa en su comunidad y lo que a través de ello puede comunicar.

Ahora bien, la jerarquía del color y el tratamiento estético de las formas y figuras, no fue un aspecto trabajado por los mayas de manera accidental. Para ellos, establecer un orden de lectura de sus pinturas y glifos también tiene un sentido emblemático. Por eso, en muchos de sus trabajos solían tener siluetas que enmarcaban los dibujos y establecían una jerarquía visual basada en el tamaño, el color, la posición de cada una de las figuras que conformarían la imagen, a sabiendas de que al establecer un orden en la composición, reproducían uno de sus conceptos clave, la armonía (Pineirúa, 2001).

Puede decirse, que el uso del color en las comunidades indígenas se atribuye a un código social en el que las tonalidades marcan una identidad particular, que se visualiza en la indumentaria. Sobre esto, Del Pando y Boils (2003) observan que las tonalidades oscuras por lo regular se emplea en el tsekel. Mientras que Dehouve señala que la combinación de los colores representa un elemento de la naturaleza o un dios al cual se le evoca con colores distintos, y parecería estar describiendo los listones: «Así el agua era a la vez la mujer blanca, la mujer verde y la mujer de las faldas de todos los colores» (Dehouve, 2003, p.63). Además, este comentario tiene relación con el colorido de los bordados, si su función es comunicar la persona con las deidades, el empleo de muchos colores logrará llamar su atención.

Variantes del color

Los colores y combinaciones de colores no se escogen por “intuición”, sino porque pertenecen al mundo cultural que nos rodea (Roque, 2003, p.19).

Las mujeres distribuyen el color dando mayor importancia a las tonalidades rojas en las figuras y al fondo el color negro. Esto puede estar relacionado con la salida y la puesta del sol que de alguna manera se ha utilizado para generar un círculo cromático vinculado de alguna manera a la distribución del color que hicieron los mayas. La posición que tienen los colores dentro del círculo cromático posibilita observar matices y contrastes con una lógica distinta a la kaxlana , donde los colores principales son el rojo, el azul y el amarillo (ver Fig. 107).

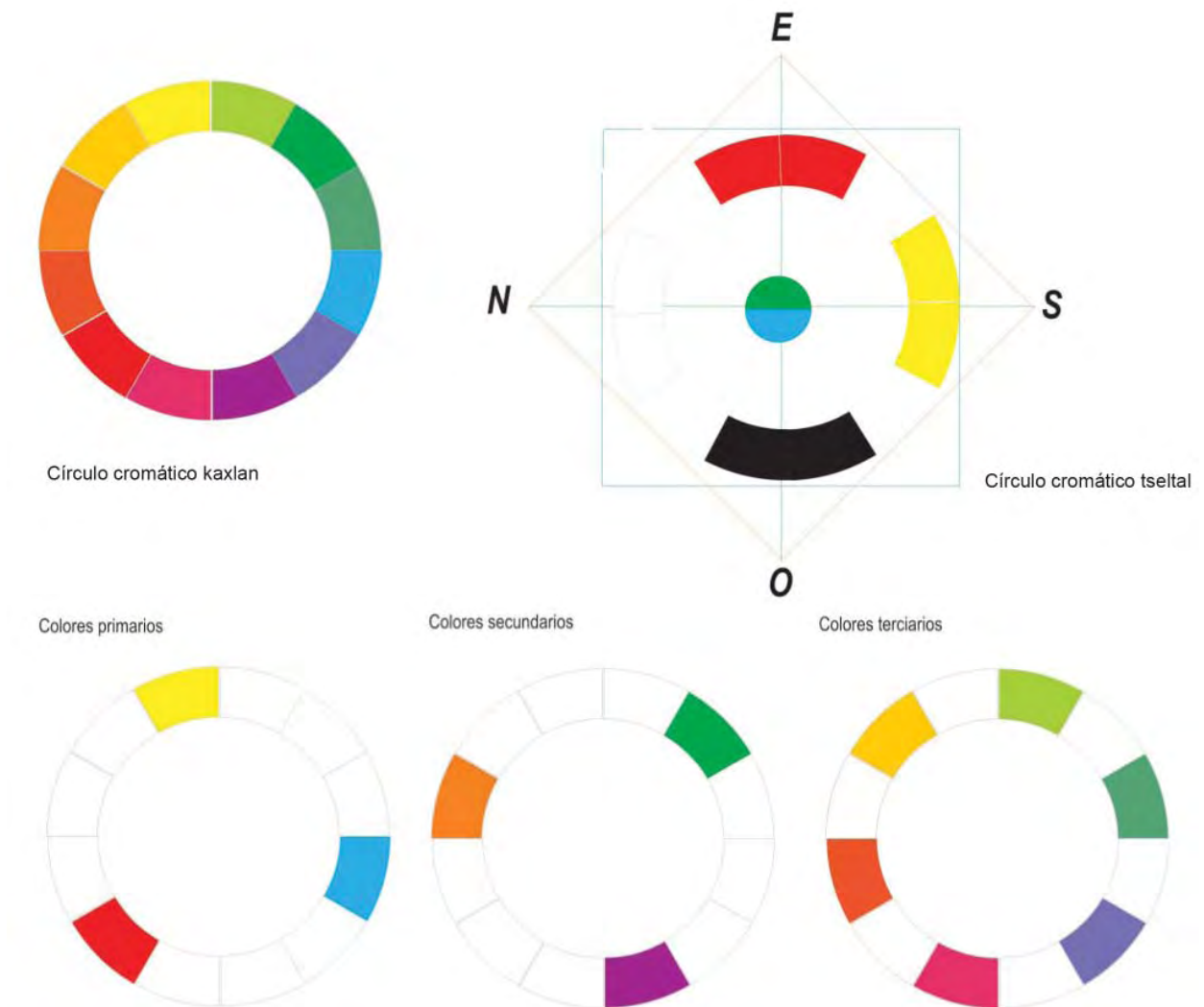
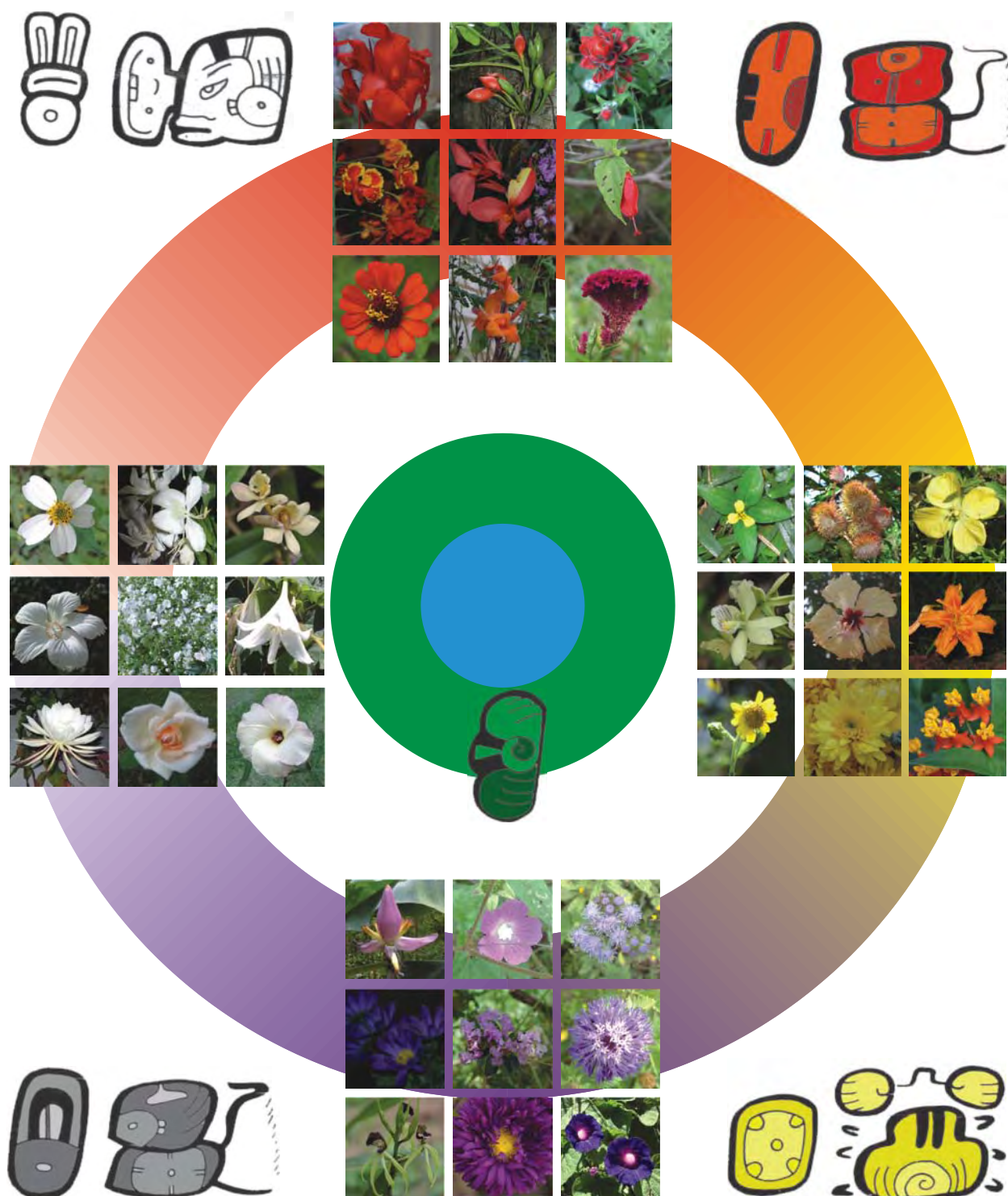
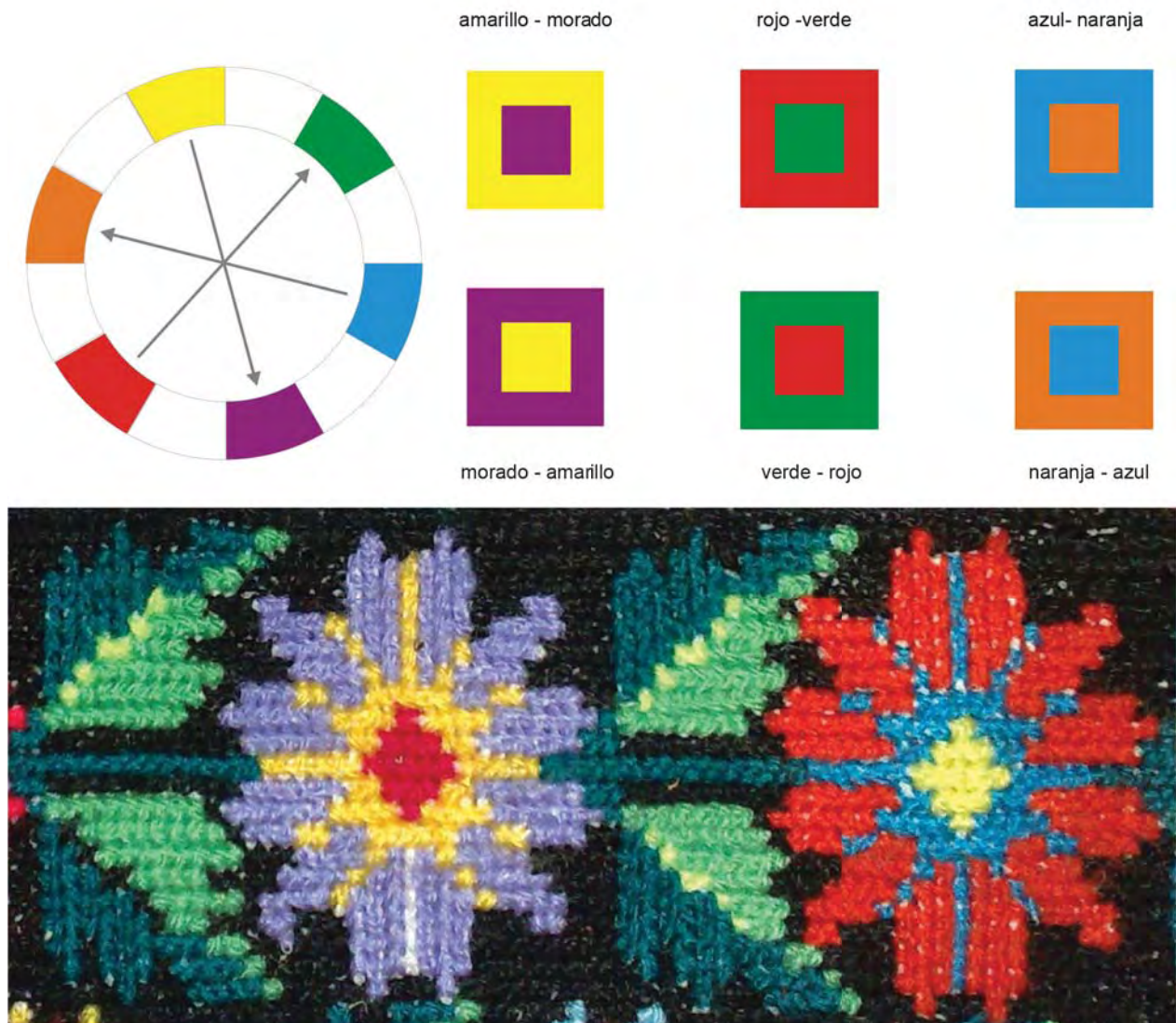


Figura 107. Los colores en el círculo cromático. Dibujo VML.



Las bordadoras suelen crear combinaciones a partir del contraste entre los colores amarillo-morado, rojo-verde, azul-naranja (ver Fig. 108). El contraste entre los colores produce sensaciones visuales de efecto vibrante porque interactúan al mismo tiempo. También se pueden generar a través de la oposición de «claro/oscuro, compuesto/puro, colores de longitudes de onda semejantes, colores de longitudes de onda distantes, colores complementarios (rojo-verde, amarillo-violeta, azul-naranja, colores secos-colores húmedos, fríos-cálidos, bonitos-feos, sucios-limpios» (Magaloni, 2003, p.171).

Figura 108. Colores contrarios. Fotografía y dibujo VML.



Con frecuencia suelen utilizar gamas de color, es decir un mismo color que va de oscuro a claro, o bien, una gama por que dejan ver el paso de un color a otro a través de varias tonalidades de azul-verde, rosa-rojo, amarillo-naranja (ver Fig. 109). Roque (2003) les llama colores semejantes y menciona que su reconocimiento requiere de un conocimiento social y normativo.

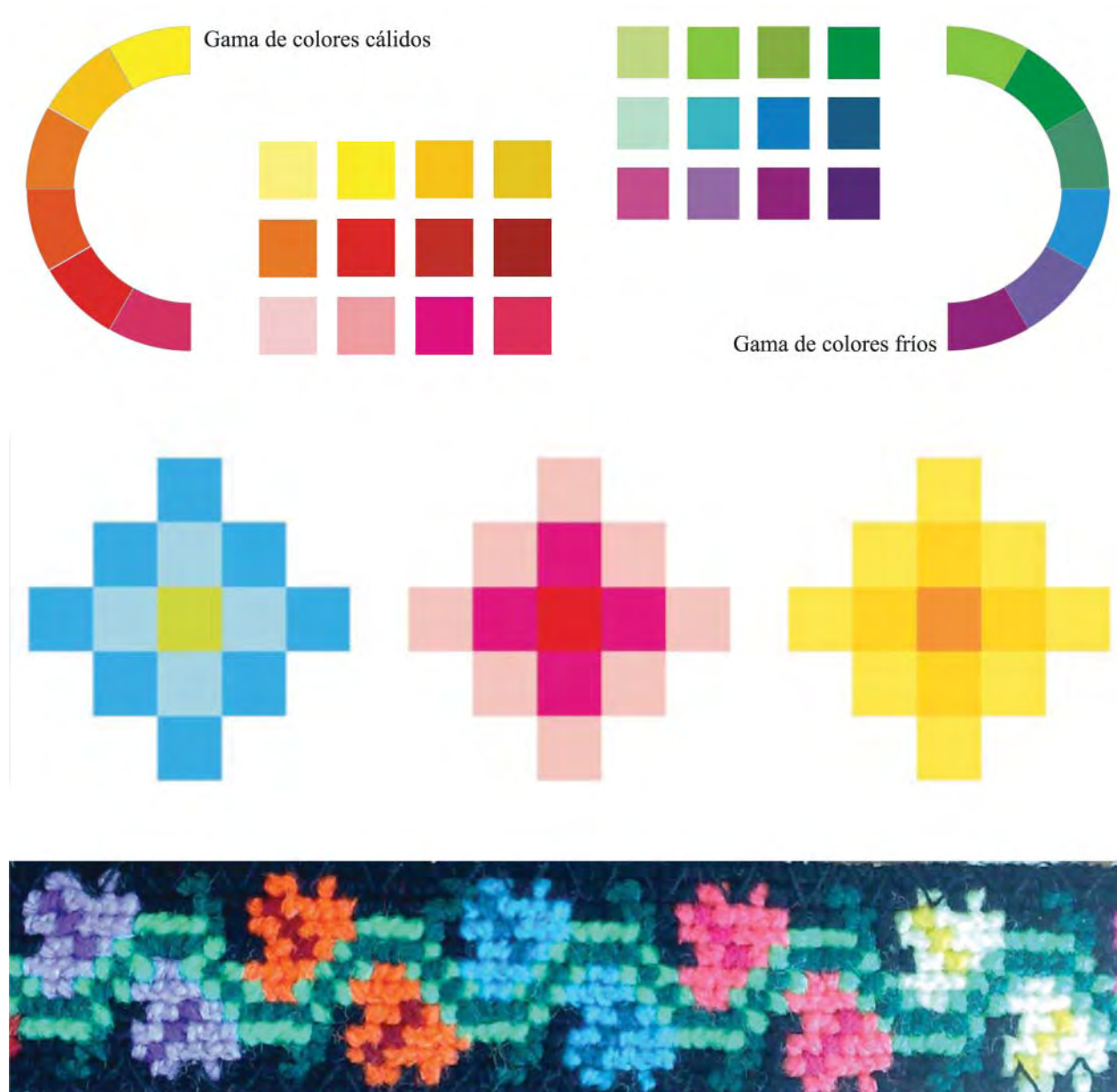
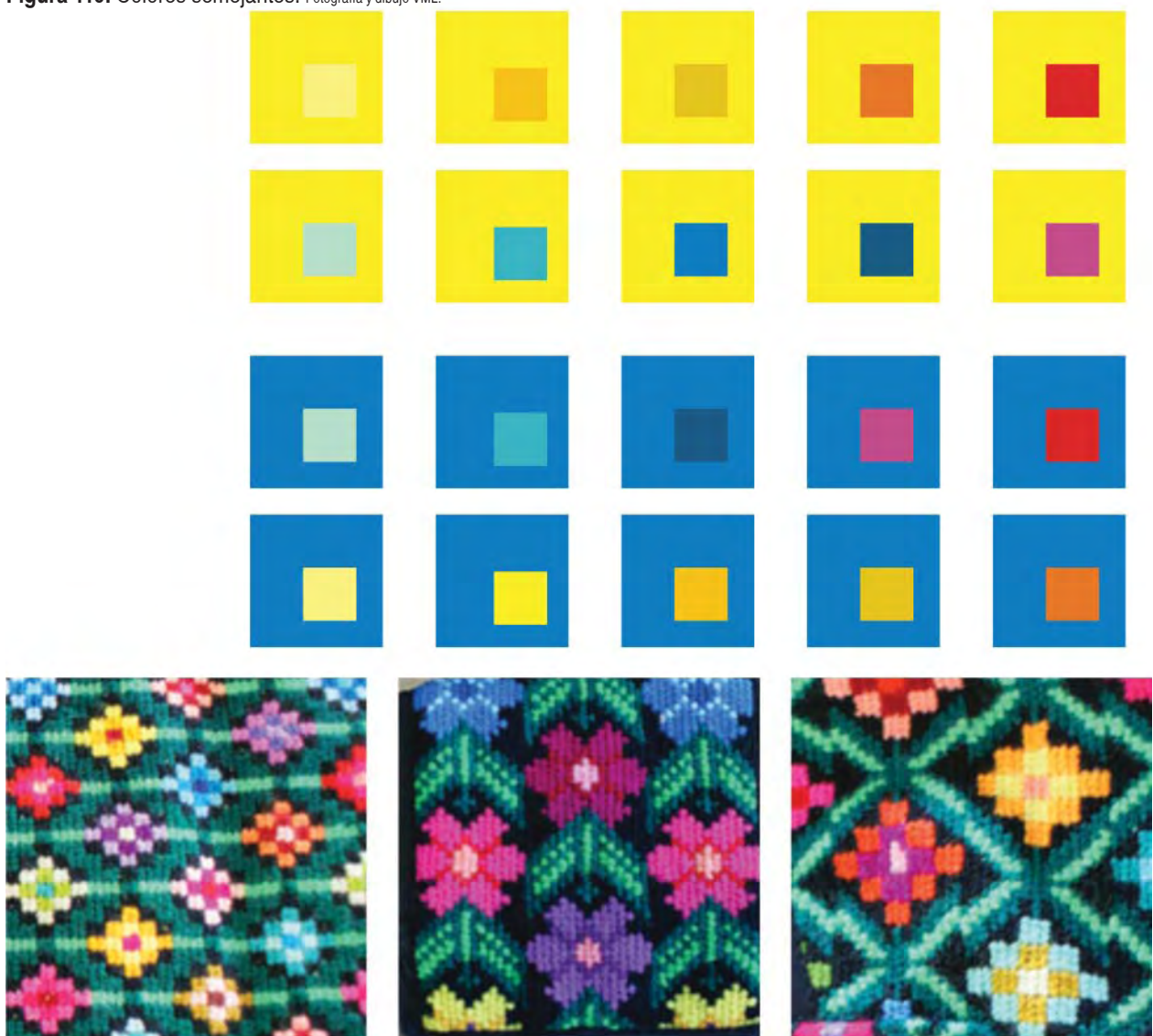


Figura 109. Gradación del color. Fotografía y dibujo VML.

Una de las combinaciones que suelen usar las bordadoras es con colores semejantes, pero donde uno de los tonos sobresale; por ejemplo, entre colores naranja y morado, domina el rojo y los colores que menos resaltan son los tonos amarillentos y azulados. Entre los colores verde y morado resaltarán los colores amarillo y azul; y perderán un poco de contraste los tonos rojizos. Cuando el color que domina es el amarillo y variante de verde resaltan las tonalidades amarillo y los tonos azulados se ven en segundo plano. Tomando en cuenta que el color verde y negro como fondo resaltan aún más las combinaciones (ver Fig. 110).

Figura 110. Colores semejantes. Fotografía y dibujo VML.



La bordadoras suelen utilizar también combinaciones basadas en el tono, es decir, la claridad u oscuridad de un mismo color; por ejemplo, hay flores moradas, cuyo interior están más oscuras y los pétalos son claros, es como si las mujeres destacaran un tono dándole valor a su color con la cercanía al blanco o al negro (ver Fig. 111). «La saturación en la intensidad o fuerza que tiene un color y se mide por su distancia del gris; muchas veces depende de la homogeneidad del estímulo, pues los colores de saturación baja son los compuestos por longitudes de onda diferentes» (Magaloni, 2003, p.171).



Figura 111. Combinaciones de color. Fotografía y dibujo VML.

La combinación de tonos rosa refleja vida, movimiento, alegría; son colores que en el círculo cromático mantienen una cercanía por la semejanza de luz que suelen reflejar, también se les reconoce como colores cálidos, precisamente porque suelen crear en las personas la sensación de actividad.

Las mujeres intercalan colores cálidos y con ello se ven más alegres los bordados. En otros se crea una sensación de tranquilidad debido a la combinación de tonos azules y verdes. La alternancia de colores hace posible que el ojo perciba el lienzo bordado como una sola imagen, a pesar de estar constituida por varias figuras.

Los efectos visuales que se generan por la combinación de los colores, de alguna manera dejan ver la expresión de los sentimientos de la bordadora, por eso, seleccionar la figura del bordado, los colores que llevará, es parte de un ritual que la bordadora realiza en su intimidad. Una vez que decide, su trabajo comienza a tomar forma. Este proceso es un ejemplo de cómo el habitus creativo necesita de un mercado creativo que da como resultado una expresión gráfica a manera de discurso (Velasco, 1998).

Códice

Todas las personas, grupos y comunidades tienen una manera específica de ver al mundo y comprenderlo, de relacionarse con su entorno, de concebir los problemas y retos que enfrentan y de responder a ellos, así como de asignar valor a sus recursos y reglas para su disposición por sus integrantes, por lo que cada grupo social y comunidad tienen características específicas que los hacen ser diversos. Cuando se usa el concepto diversidad, por el contrario, cada persona, cada grupo, cada comunidad necesita hablar de lo que es, de sus haberes, sus recursos, sus historias y proyectos, en suma, de su identidad. Porque lo diverso se define en relación consigo mismo y en relación con los otros, con los diferentes. (CIESAS, et.al., s/f, p.21).

La diversidad de imágenes encontradas en los bordados, han posibilitado el conocimiento de la cultura de los mayas y los tseltales. En particular, la narrativa que hay en las imágenes es parte del sentido de organización y armonía entre lo que da sentido de ser tseltal. Anteriormente, los mayas también expresaron su forma de relacionarse con la vida a través de las imágenes, particularmente en los jeroglíficos e ideogramas que utilizaron para crear uno de los más complejos sistemas de escritura.

En la escritura, los mayas encontraron una herramienta para dar a conocer sus descubrimientos científicos, su relación con las deidades y también su identidad sociocultural. Con eso, se dio paso a la creación de un sistema informacional que articulaba de manera adecuada la oralidad y lo visual. Pues a partir de la articulación de ideas se generan esquemas de interpretación basados en los usuarios. De esta manera, «los receptores ponen en práctica en su apropiación creadora del

producto propuesto pueden estar más o menos alejados de los que han orientado la producción. A través de esos efectos, inevitables, el mercado contribuye a crear no sólo el valor simbólico sino también el sentido del discurso» (Bourdieu, 1985, p.12).

El discurso visual que se establece a través de las formas y figuras de la escriturara maya, sienta la base para el tratamiento artístico de los bordados tseltales. Las reglas pensadas para la oralidad, se trasladan a lo visual a través de la métrica, el ritmo, la similitud y la cadencia, se ven reflejadas en la manera de disponer elementos dentro de un campo visual. Así como el orador o el escrito crea y recrea nuevas formas y variedades de discursos, de igual manera, el artista logra estructurar composiciones bajo el soporte de lo ya codificado en otros proyectos creativos (Franco, 1997). En otras palabras, «la codificación es un cambio de naturaleza, un cambio de estatuto ontológico, que se opera cuando se pasa de esquemas lingüísticos dominados en estado práctico a un código, una gramática, por el trabajo de codificación, que es un trabajo jurídico» (Bourdieu, 1987, p.86).

Bourdieu de alguna manera señala los usos que tienen los códigos en un entorno social, por ejemplo, el significado de las formas y de los colores son importantes para comprender la composición de un bordado, es decir, en el acomodo de los elementos visuales, se narra una historia que al ser descifrada necesita hacer uso de recursos que la sociedad ha hecho suyos. A lo largo del documento se han mencionado, los colores, el movimiento, los niveles de la vida y la relación con la tierra, todos ellos, para poder ser interpretados necesitaron de una serie de normas simbólicas para poder ser interpretadas de manera similar entre los habitantes de la misma comunidad, con la posibilidad de extenderse a otros grupos sociales.

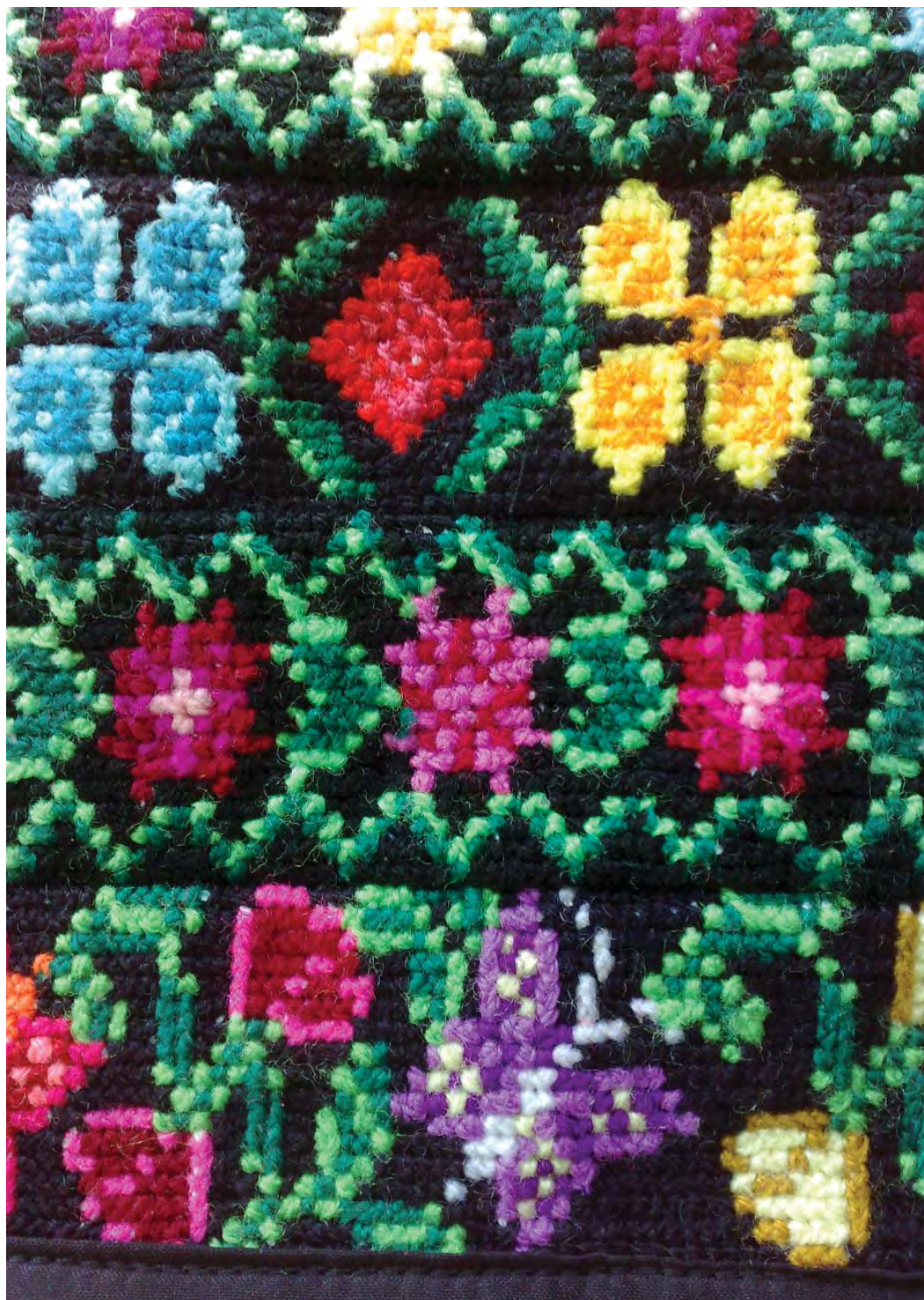
Ahora bien, «si las imágenes son portadas, por sí mismas, de una gama de significantes que abarcan un complejo lenguaje iconográfico» (León Portilla, 2003, p.37) a los bordados tseltales hay que considerarlos códigos (ver Fig. 112). Puesto que en un bordado, se registra la cosmovisión, la biodiversidad y la historia del pueblo tseltal.

León-Portilla menciona que en los códigos «se hablaba de los dioses y de las formas de adorarlos; se recordaban los hechos del pasado y los linajes; se llevaban los registros calendáricos y astronómicos, las cuentas de tributos; se señalaban los límites de las tierras; los mapas de las regiones; el saber acerca de los destinos y otras muchas cosas más» (2003, p.77).

Cuando se habla de códigos, también se hace referencia a la clase social que se encarga de elaborarlos. Entre los mayas un código vertía los conocimientos y habilidades de muchas personas, un conocimiento que se transmitía de generación en generación a través de la observación y la colaboración específicamente de aquellos que sabían dibujar, por eso un mismo código muestra diferentes trazos y estilos de imagen (Hasselkus, s/f). Esta forma de describir la elaboración de un código, se asemeja al proceso de elaboración de un bordado, tanto en el aspecto del tiempo como en lo creativo, donde hay una serie de elementos conceptuales y formales que cuidar.

Fig 112.
Bordados
tseltales, una
forma de hacer
un código.

Fotografías VML



figuras orgánicas

Figuras abstractas



Grafemas

En el primer capítulo se habló sobre la recuperación de signos que Diego de Landa elaboró con la finalidad de poder interpretar los escritos mayas. Mucho tiempo después, los estudiosos de la escritura maya trataron de interpretar los glifos a partir del aporte de Landa; sin embargo, no fue posible hacerlo. Pasados muchos años, los intentos por descifrar los vestigios mayas, Knórosov, propuso que al alfabeto de Landa habría que añadirle el sonido de las palabras. Así, el aporte de Knórosov fue interpretar los glifos a partir de las estructuras gramaticales que los conformaban.

Entonces, los monogramas, bigramas, trigramas, tetragramas y pentagramas se pueden comparar con las cruces que dan origen a cada figura de un bordado. El agrupamiento de las cruces y colores se puede interpretar como elementos de un metalenguaje compuesto por morfemas y semantemas como propone Turok (2003, p.128). O bien, desde el aspecto de la artes visuales, se hablaría de submódulos, módulos y supermódulos (Wong, 2002, p.21) (ver Fig. 113). La cantidad de grafemas que se pueden elaborar dependen de la imaginación de las bordadoras; sin embargo, en los ejemplos de bordados es posible reconocer algunas combinaciones básicas en la imagen de un bordado (ver Fig. 114). Un dato significativo es que los mayas tenían alrededor de 800 grafemas en su escritura, las figuras de los bordados tseltales también presentan una gran variedad de combinaciones (ver Fig. 115).

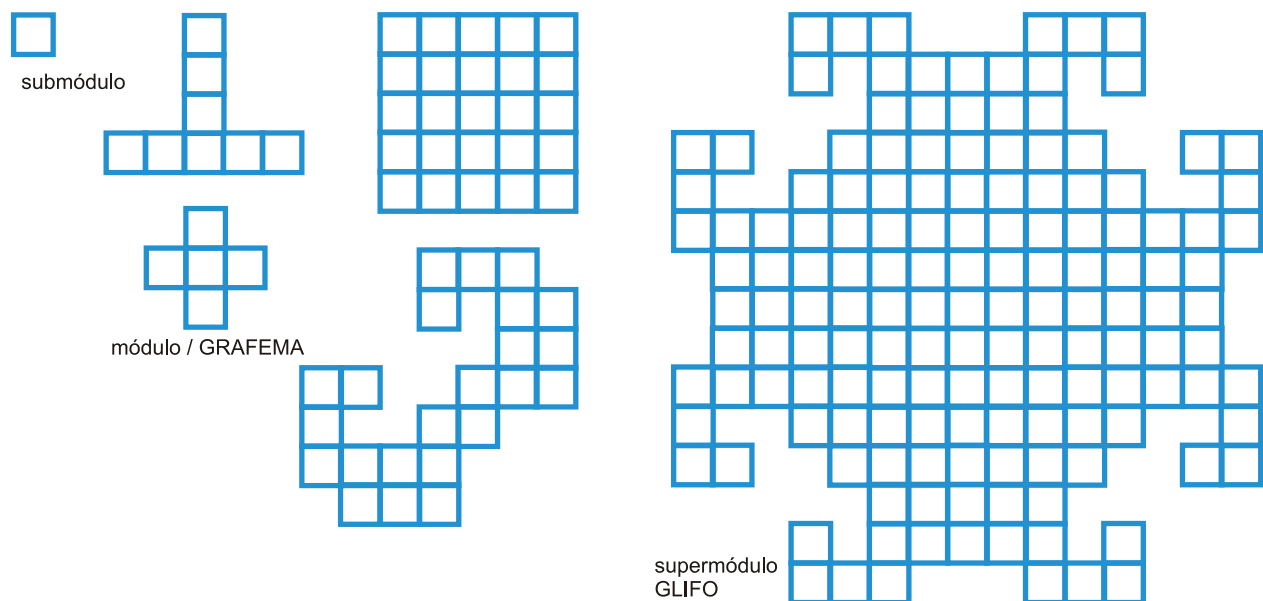


Figura 113. La figura base del bordado y su disposición en el campo visual para conformar una figura. Dibujo VML.

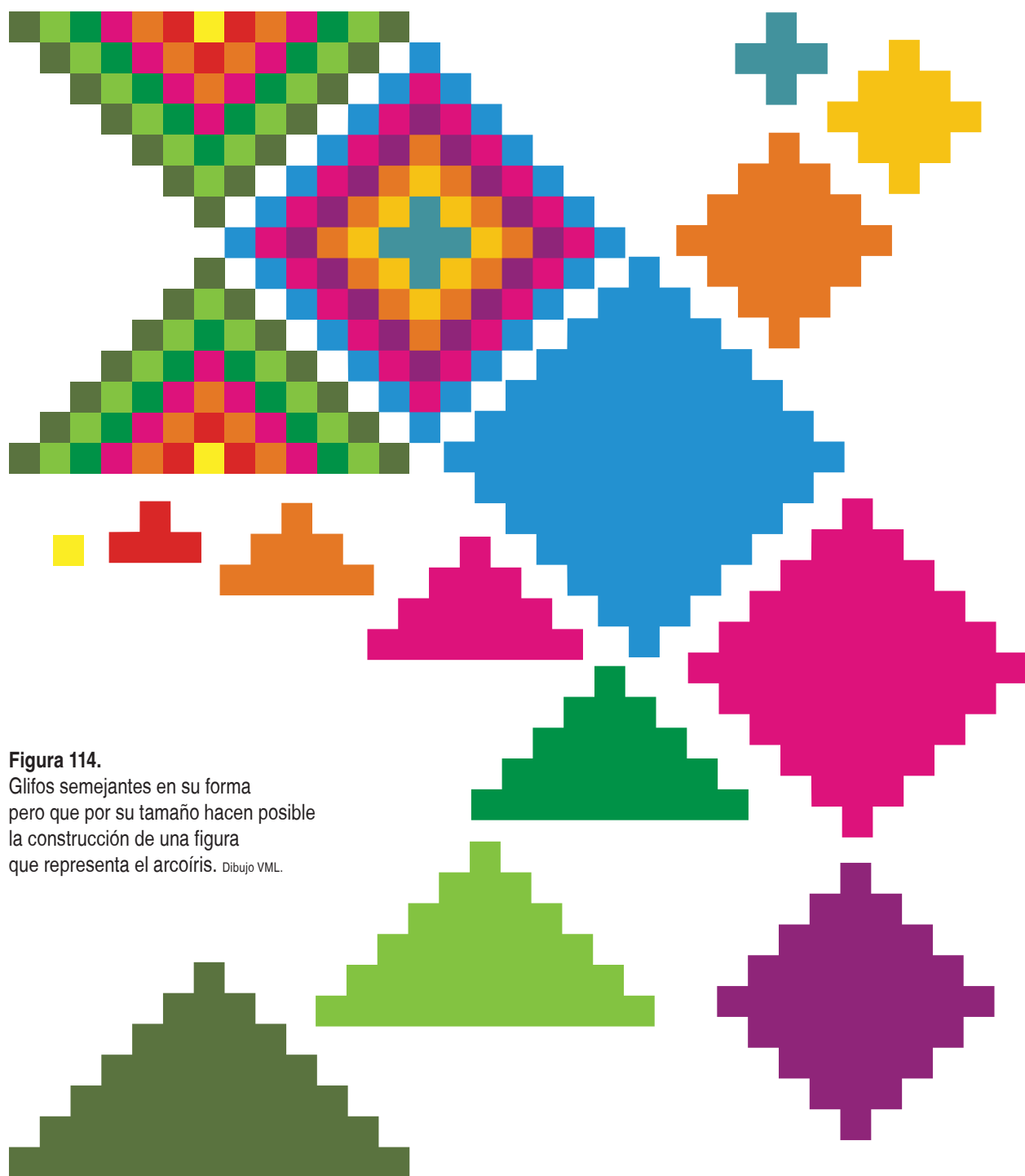


Figura 114.
Glifos semejantes en su forma
pero que por su tamaño hacen posible
la construcción de una figura
que representa el arcoíris. Dibujo VML.

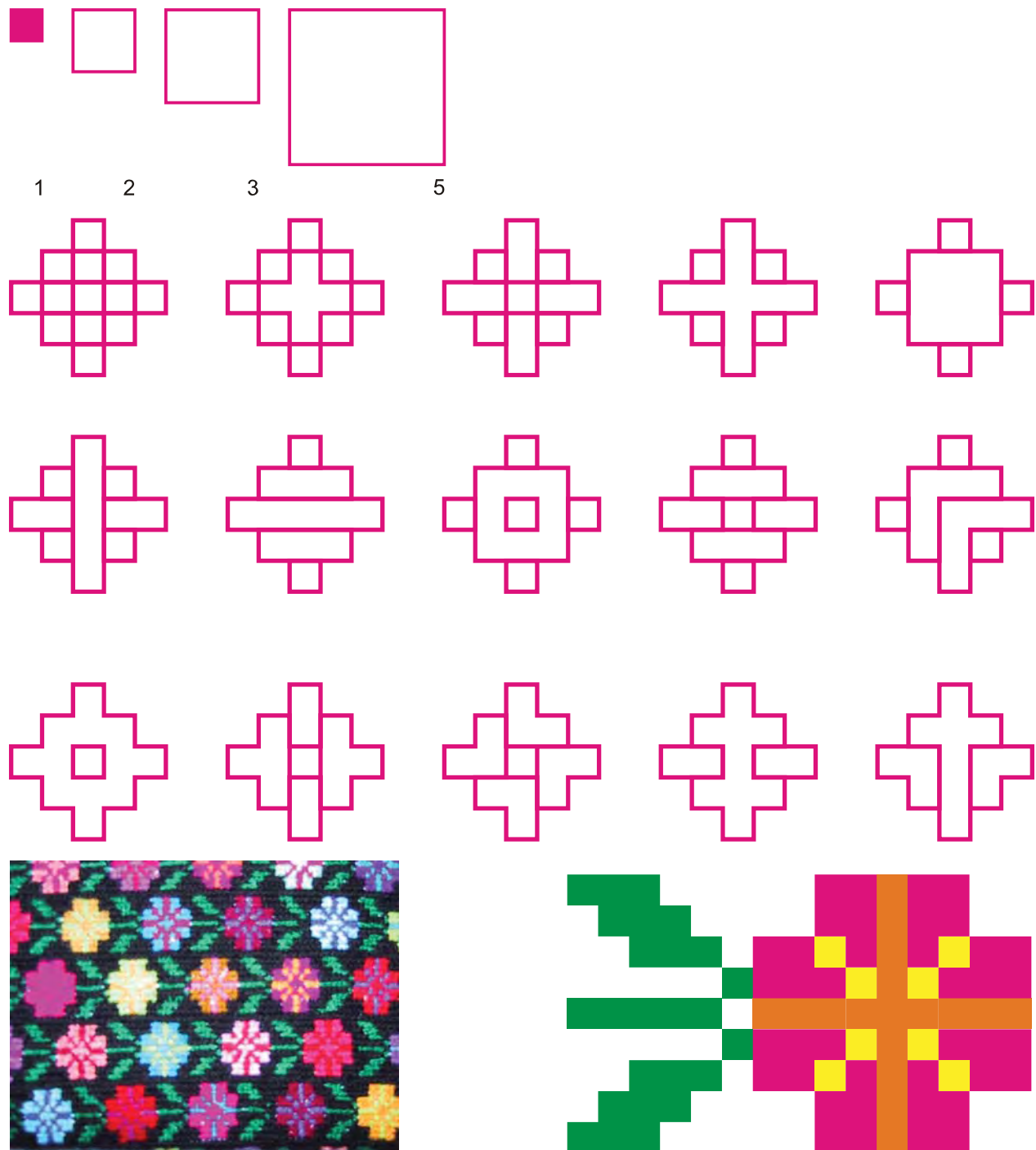


Figura 115. Repetición de módulos y submódulos para formar una flor. Fotografía y dibujo VML.

La explicación de las figuras a través de los grafemas, hace posible que se explique el sistema de escritura visual tseltal por medio de la escritura oral maya. Es decir, el estudio de los glifos ha demostrado que las palabras se convirtieron en figuras, y a esas figuras se les tuvo que atribuir un código para su representación de tal manera que la homologación de los sistemas de escritura expresan la importancia de generar normas para la composición de una imagen (Benveniste, 1999).

Otro aspecto a resaltar de la configuración de grafemas, es que da la oportunidad de crear una clasificación sobre el sentido que tienen las imágenes que se estructuran a partir de la combinación de grafemas. Para poder explicar esto, se va a retomar el trabajo de Hasselkus, (1998) y Coe (1986) que si bien parten del sentido gramatical de los glifos mayas sirven para explicar el sentido visual de las figuras de los bordados tseltales.

- Convencionales: representan objetos, animales, plantas, partes del cuerpo humano, y otros cuyo significado está claramente representado en el dibujo. Este tipo de glifos es más utilizado en el diseño de la indumentaria tseltal.
- Teoglíficos: relacionados con deidades y los niveles del inframundo. En los bordados serían aquellos que expresan algún elemento religioso, como la cruz, la candela, el incienso, los altares. Este tipo de imágenes se utilizan con frecuencia para elaborar artículos de tipo religioso como mitras y estolas.
- Emblema: representan determinados sitios arqueológicos. Aquí entrarían los diseños de bordados que representan a las secciones, ya sea por el trazo de una figura, como por la combinación de colores.
- Duales: utilizan el rebús (un doble significado). Este tipo de glifo de alguna manera se relaciona con la composición de un bordado.
- Calendáricos: señalan el tiempo (días y años). Son los que representan el ciclo agrícola. La siembra, la cosecha y lo que se vive alrededor de ellas. Este tipo de glifos también está relacionado con la cuenta matemática, que es el bordado tseltal se relaciona con la cantidad de figuras.

Cada figura del bordado al ser vista como una combinación de glifos recupera el sentido del arte maya que sirve de base para la construcción de cada figura que se coloca en los bordados y que al combinarse con otras conforma un discurso. Por eso, en la relación entre los glifos mayas y los tseltales se mantienen por la representación de las deidades, los objetos de la vida cotidiana y la memoria de los ancestros, como se ha repetido a lo largo del documento.

Composición

El sistema de numeración maya se basó en la repetición de cuatro círculos y tres barras, que se acomodaban en cuatro diferentes niveles de manera ascendente (Hesselkus, s/f). Esta forma de acomodar las figuras sirve como referencia para interpretar la disposición de los diferentes elementos gráficos que conforman una imagen. Como aspecto primordial del acomodo de los números está la representación del recorrido que va del inframundo al cielo; de la oscuridad a la luz; de la noche al día, de la muerte a la vida.

En relación a la escritura, también tenía una serie de reglas para el acomodo de los glifos. A partir de una retícula modular basada en la perfección del cuadrado y el círculo proporcionaban los espacios para cada elemento visual, punto, línea, figura (ver Fig. 116). Además, utilizaban los puntos de intersección creados a partir de la segmentación de las figuras y en cada convergencia creaban un espacio proporcionado que les servía para enfatizar y jerarquizar las imágenes (Segovia, 2006).

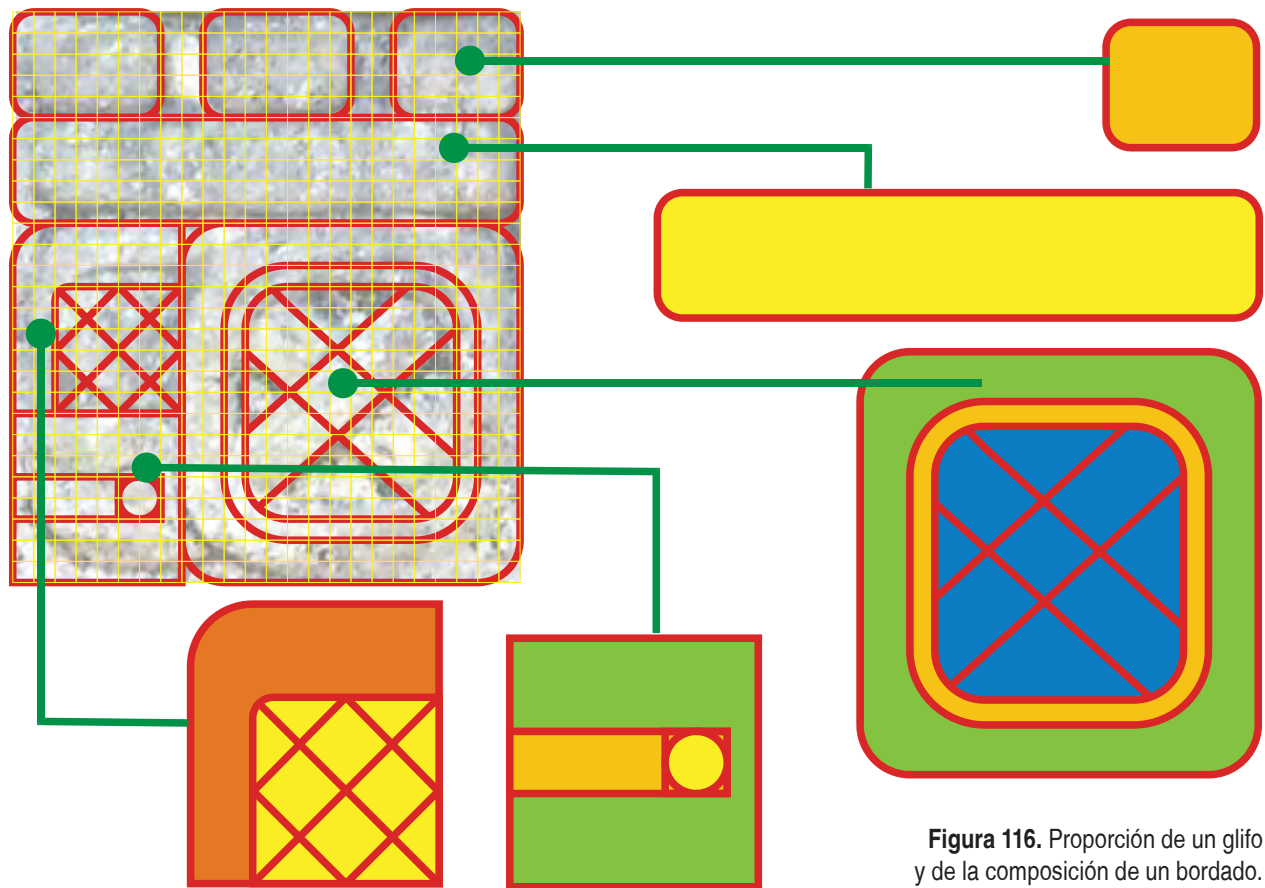
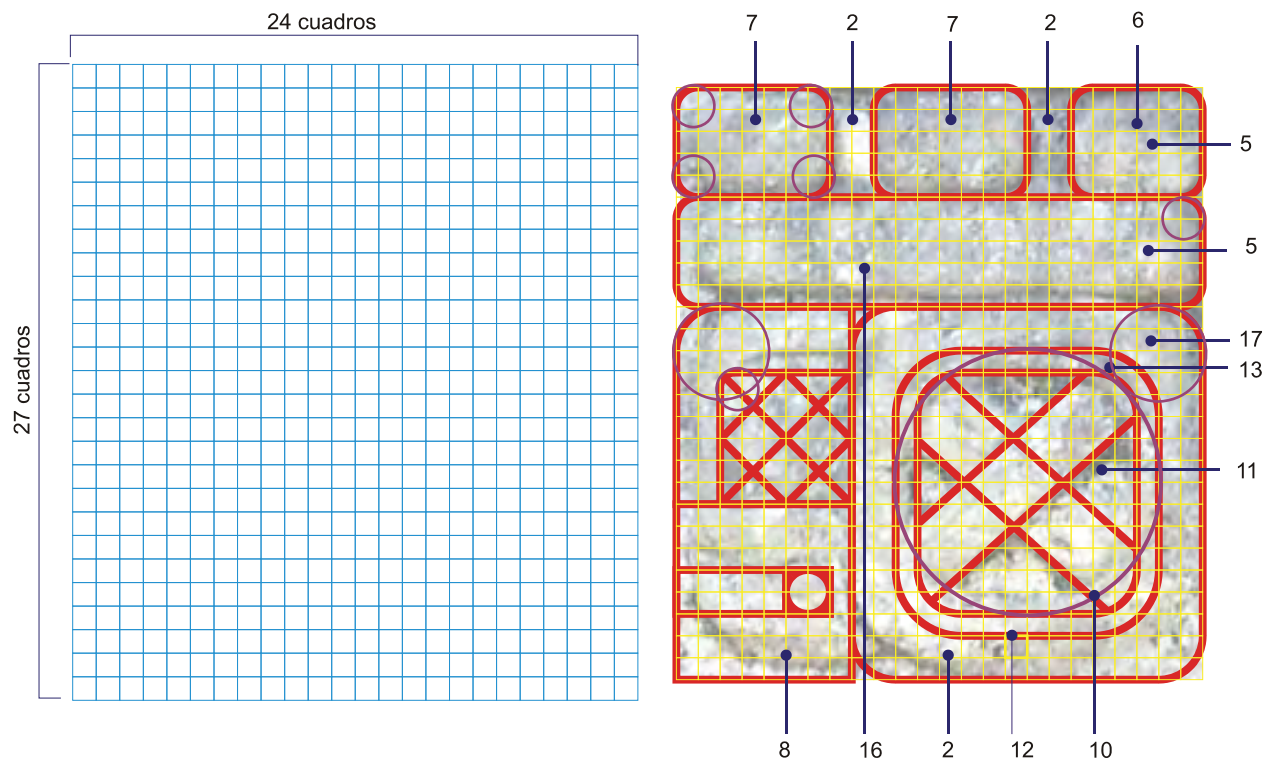
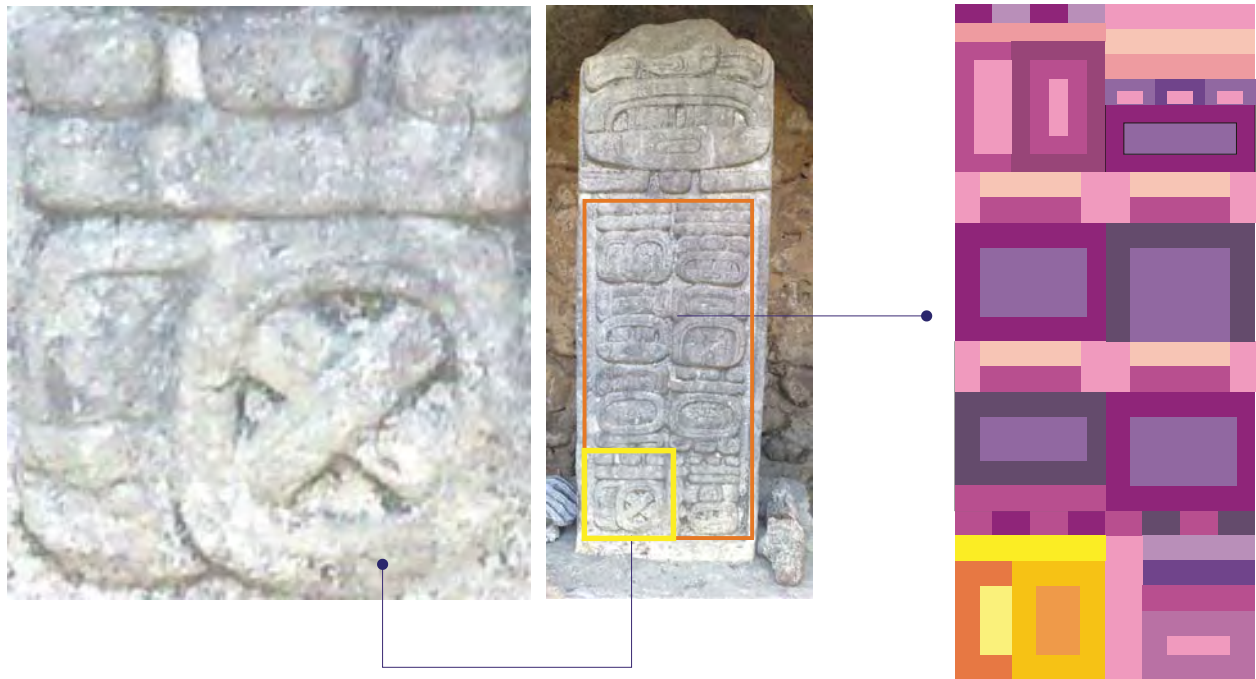
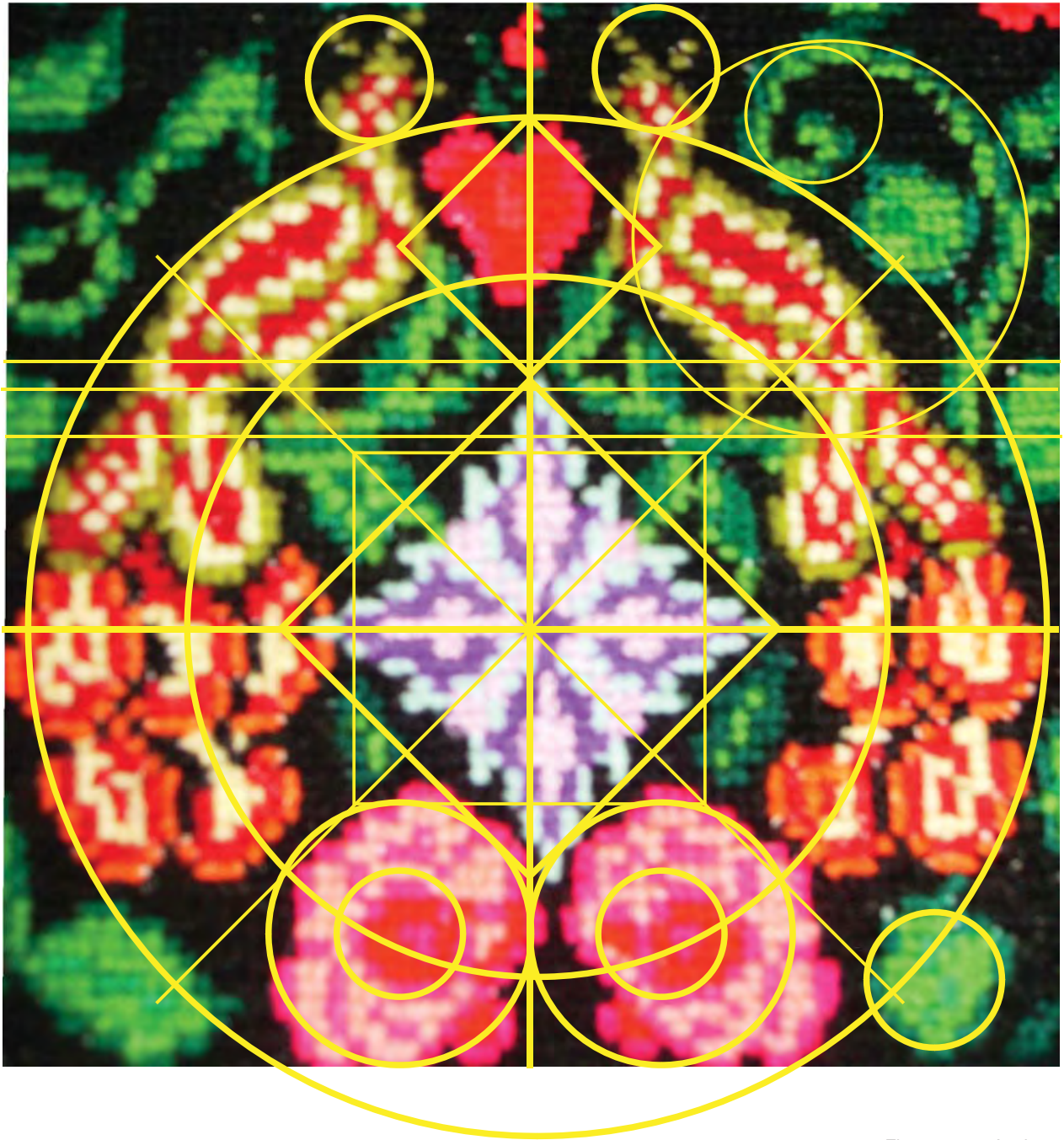


Figura 116. Proporción de un glifo y de la composición de un bordado.

Fotografía y dibujo VML.

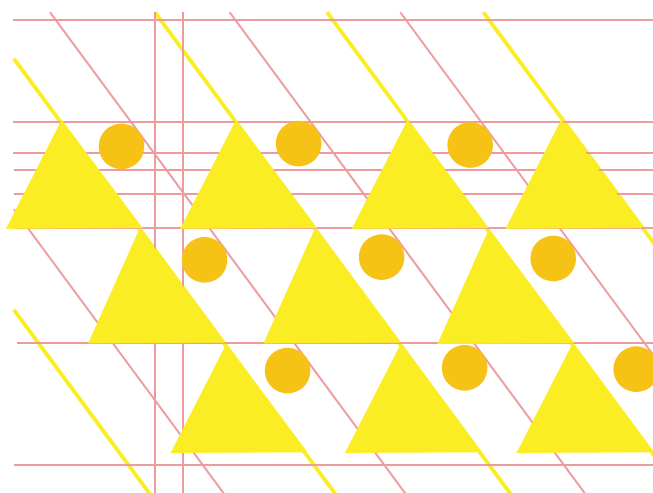




Figuras concéntricas
dentro de una estructura modular.



Las aves y las flores
 alternan su colorido
 en una estructura modular.



Es primordial mencionar que en los lienzos tseltales se observan los mismos principios de composición tanto del sistema numérico como del sistema de escritura. La tela misma tiene una estructura modular que sirve como base para que las mujeres cuenten los espacios y distribuyan las figuras. Sin embargo, lo importante es recuperar que las mujeres dividen el lienzo de manera visual en seis líneas, tres verticales y tres horizontales con lo cual matemáticamente pueden formar 49 diferentes retículas para diseñar sus bordados (Frutiger, 2002, p.23). Pero las más comunes que llegan a utilizar las bordadoras, son aquellas que les permiten alternar los elementos por lo regular en ángulos de 45° y 90° (ver Fig. 117).

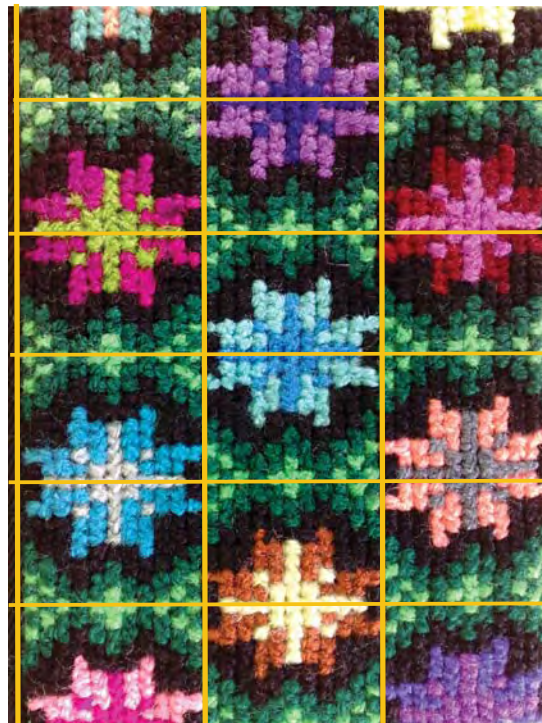
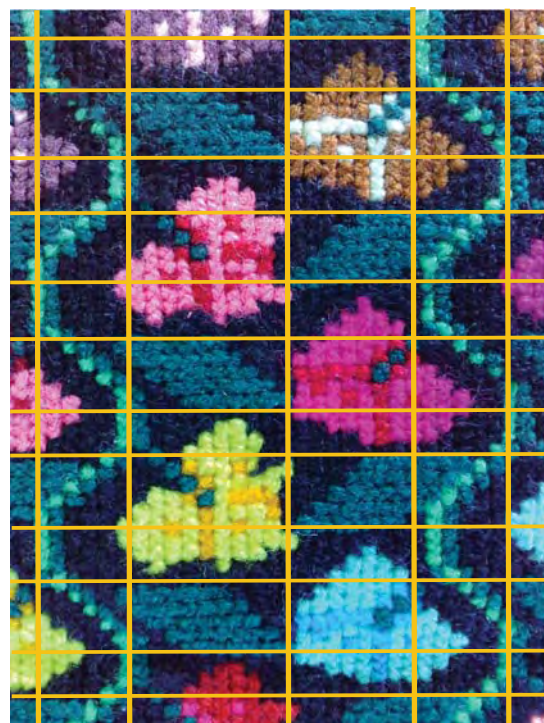
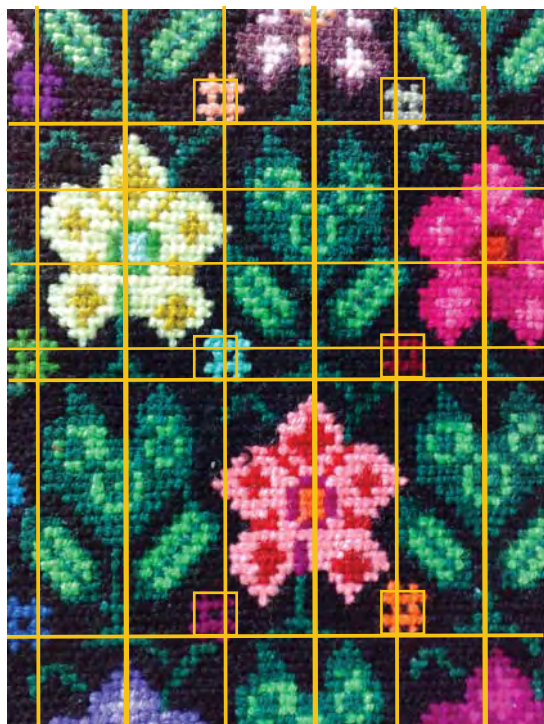
Figura 117.

Diferentes acomodos de las figuras en los bordados combinando composiciones en retículas de 45° y 90° .

Fotografía y trazos VML.



45°



90°

Hay bordados que tienen las figuras acomodadas dentro de una reunión más o menos compleja de líneas rectas y quebradas. Se trata de la equivalencia de los ángulos del cuadrado, de la consistencia del radio de la circunferencia y de su centro invisible, los tres lados del triángulo, etc. «Estos fenómenos subyacen a la confección y forma del signo, a modo de factores determinantes» (Frutiger, 2002, p.224). Así, es posible apreciar el empleo de las matemáticas como herramientas indispensable para el diseño de un bordado.

También es importante la relación que tienen las figuras entre sí. Por el hecho de tratarse de figuras formadas por una cruz hace posible colocarla a partir del toque de sus vértices y con ello producir la sensación de que las figuras se encuentran en constante interacción (ver Fig. 118). El acomodo de las figuras hace que se perciba movimiento, y por tanto, la figura llame la atención (Wong, 2002, p.21, Frutiger, 2002, p.37).

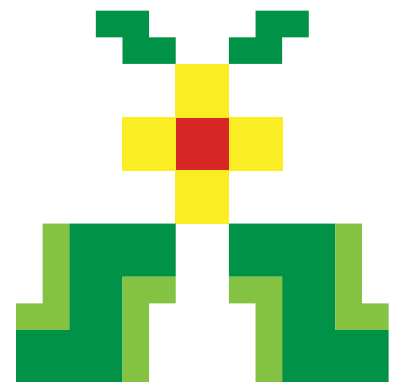
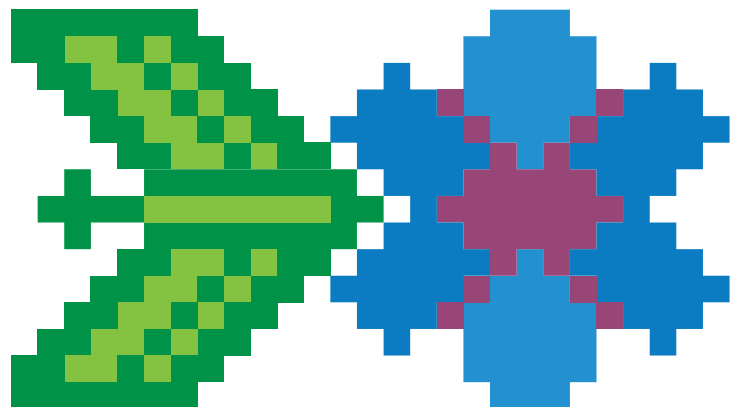
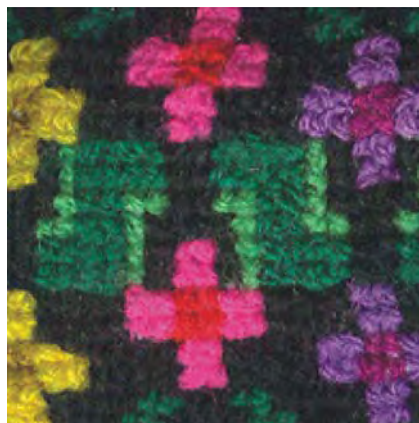


Figura 118. Acomodos de las figuras vértice con vértice. Fotografía y dibujo VML.



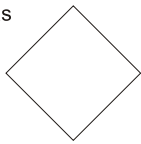
arcoíris

baile

lluvia

milpa

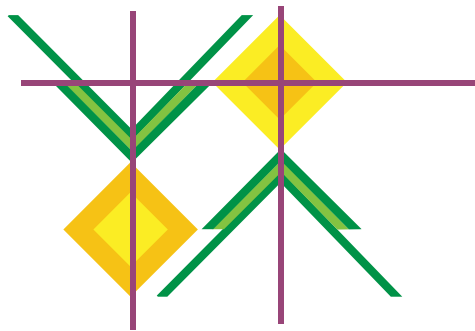
formas



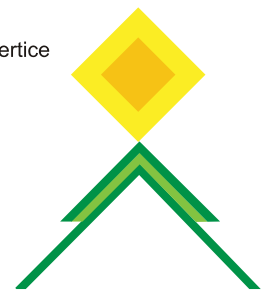
figuras



estructura espina



toque en vperice



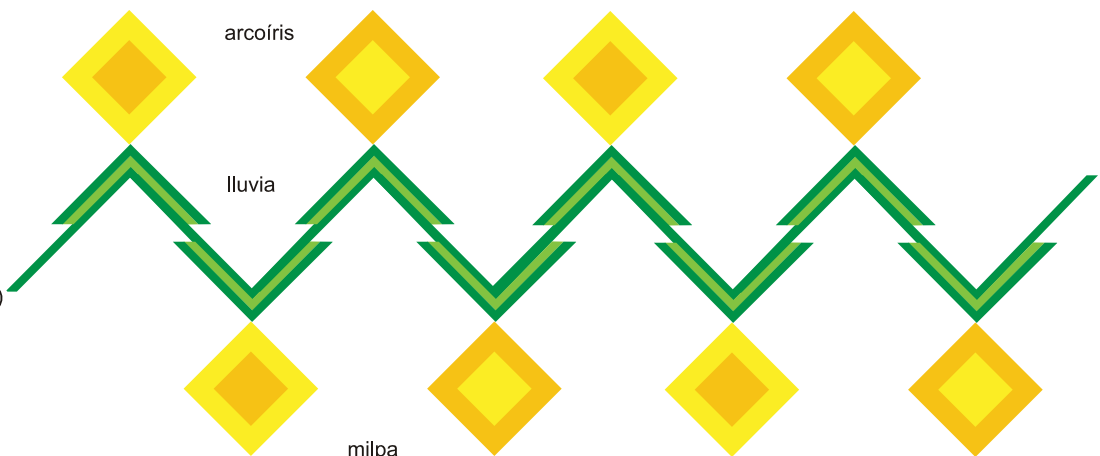
alternancia
arriba/abajo
claro/oscuro
oscuro/claro

arcoíris

lluvia

baile (enlace)

milpa



Por otra parte, la composición de los bordados también presenta una sistematicidad relacionada con la expresión oral, es decir, el sentido rítmico del lenguaje se refleja en el juego de las figuras retóricas como la paranomasia, la aliteración (Cisneros, 2008), donde la métrica hace posible ordenar las figuras de tal manera que se aprecie en ellas la simetría, la reflexividad, la transitividad (ver Fig. 119), con lo cual se une nuevamente lo oral, lo matemático y lo conceptual.

Como se pudo observar, el acomodo de las figuras, aparte de cumplir con un sentido estético, tiene una función metafórica muy particular, representar el tiempo y el espacio donde se desarrolla la vida. Es así, como las flores, los rombos, los colores, todo se une para representar el orden del cosmos y el orden social (Paoli, 1998).

La composición de un códice requiere de combinar distintos códigos, que van de lo formal, a lo conceptual y de lo conceptual a lo sociocultural (Lizarazo, 2006). En todas las reglas de composición la presencia de una idea eje se hace presente, es decir, la vida, la armonía, el respeto, el compartir y la convivencia dan razón de ser a cada bordado. Pues, en un proceso de comunicación visual sin un eje o una intención, no se podría generar un proyecto que expresara de manera adecuada la identidad cultural del pueblo tseltal.

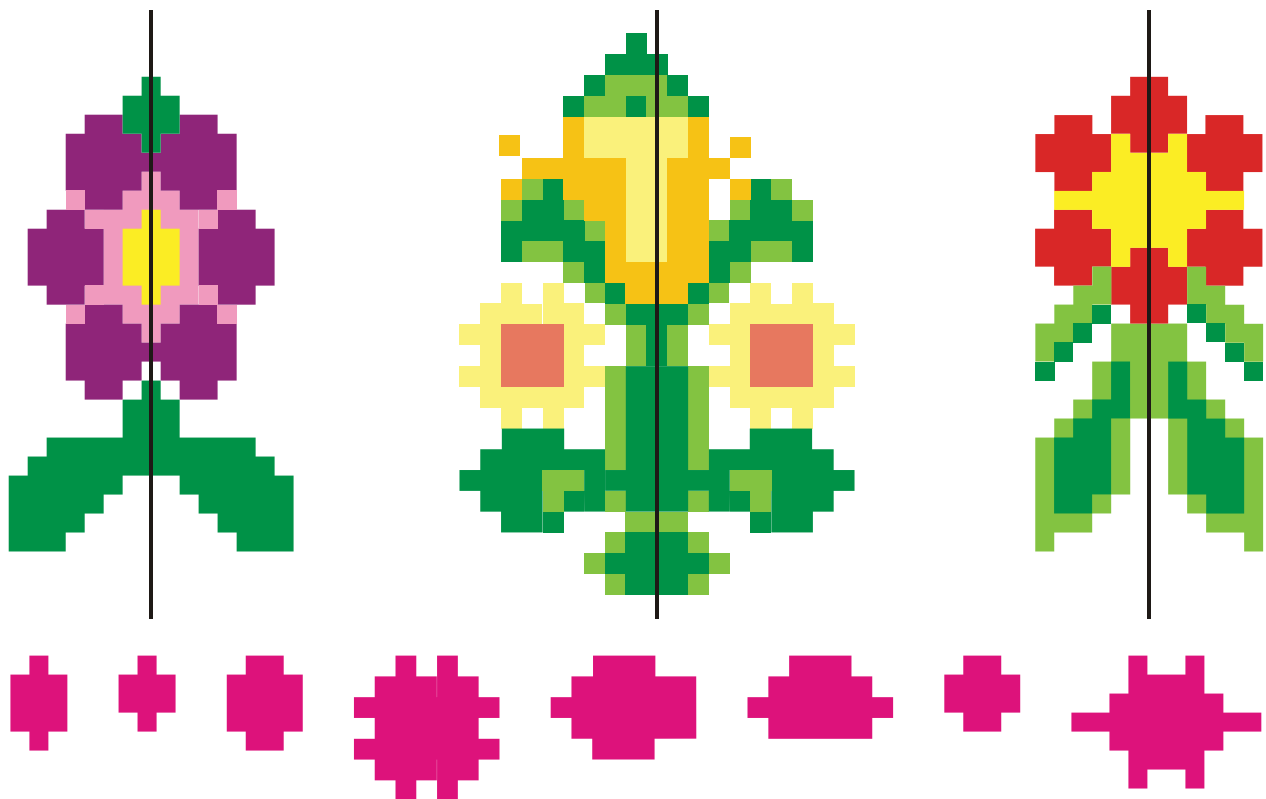
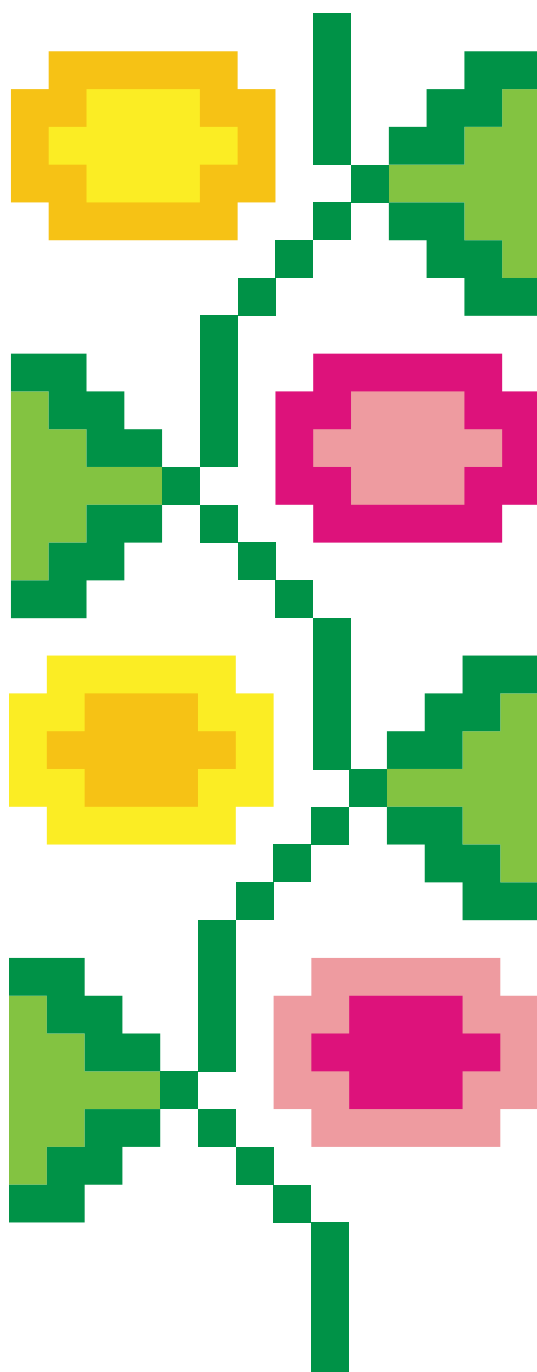
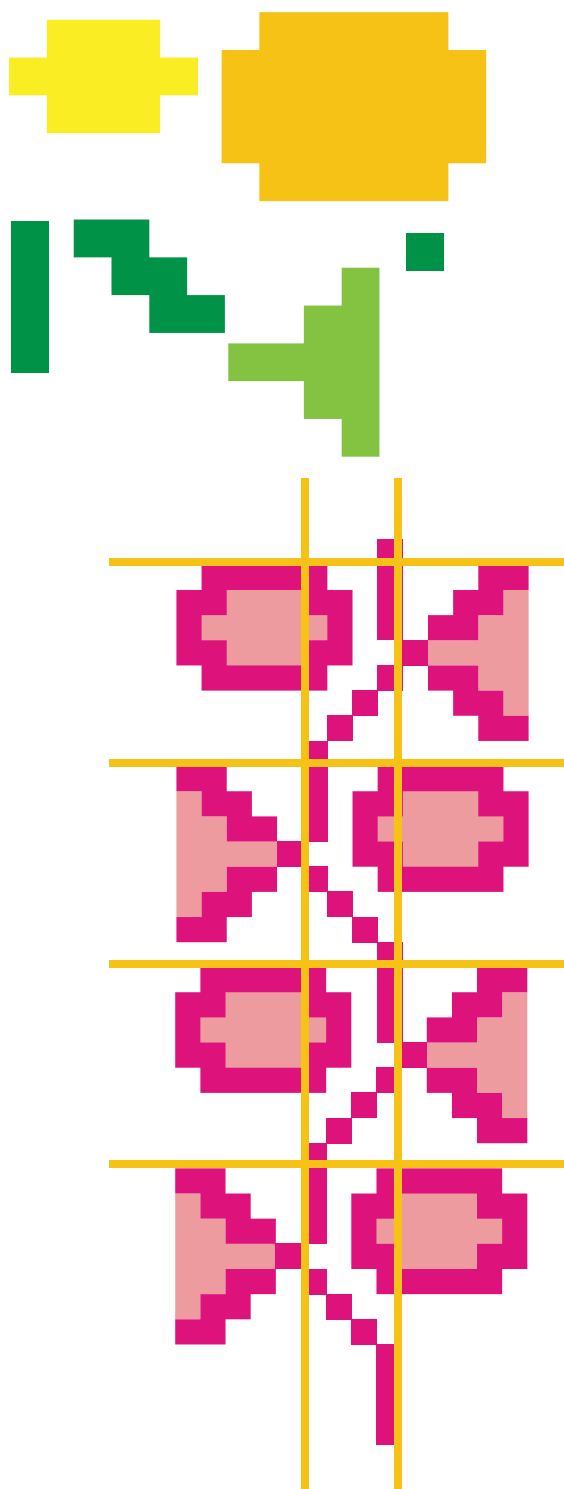


Figura 119. Simetría, reflexividad y semejanza. Dibujo VML.



Interpretación

Figuras multicolores, acomodadas con cierta cadencia, alegres, vivas, es lo que se observa cuando se está frente a un bordado tseltal. Es un cuadro, una pieza de arte que refleja el misticismo indígena y su habilidad técnica y compositiva (Lizarazo, 2006). Como todo cuadro, puede observarse su interior, sus figuras, sus colores, la alternancia de hilos, la textura, todo eso evoca un trabajo bien cuidado, articulado y preciso. Es como si cada figura representara el todo, el mundo completo, reducido e integrado por el rojo sol, la verde milpa, el amarillo maíz, el cielo azul, el negro antepasado, el blanco luna. Cada imagen está llena de elementos representativos que conectan a los tseltales con los mayas del período clásico, en la forma de construir composiciones, en los significados de las figuras, en el papel que tienen las bordadoras dentro de la jerarquía social.

Al hablar de los bordados tseltales, se encontraron muchos elementos para conocer el vínculo con su pasado maya. La visión holística de los tseltales los conecta con su memoria, su historia y su sentido trascendente de la vida. Es en la forma de vivir su vida cotidiana, donde se encuentra el sentido que tiene para los tseltales la tarea de bordar.

Las actividades que tienen las mujeres en su casa, en la comunidad y en la cooperativa, desencadenan su proceso creativo. Observar su entorno, dialogar con otras mujeres, aprender y ser instrumento para que otras conozcan el sentido del bordado, es parte de lo que se percibe en cada figura que se ha analizado. El sentido de agradecimiento con la vida, la búsqueda de recursos económicos y el espacio de crecimiento que encuentran en la tarea de bordar, ha hecho posible la continuidad de un trabajo milenario.

En los bordados fue posible encontrar elementos de la oración, la fiesta, el baile, la música, la oración, la comunidad, el mercado (Freide, et.al, 2001). Cada uno con un aporte particular, para que cada bordado cuente una historia a partir de los símbolos de cada uno de los momentos que constituyen el espacio social y simbólico de los tseltales. Así pues, el acomodo preciso de objetos de la fiesta, sin olvidar el menor detalle (Hasselkus s/f), para purificar el espacio, para orar, bailar, dialogar, encender candela, colocar flores, dar ofrenda. Todo esto se encuentra documentado de manera visual.

La experiencia de elaborar imágenes trae consigo la experiencia de interpretarlas, no como elementos decorativos, sino como símbolos de la vida comunitaria. Por eso, la interpretación de las figuras, su disposición en el campo visual, así como, el tamaño del lienzo y la complejidad de la composición, han posibilitado comprender que un bordado se elabora como una historia que se quiere contar para que otros la conozcan, la guarden, la reflexionen, sin dejar de tomar en cuenta, que habrá aspectos de la cultura que se modifiquen con el tiempo (Panofsky, 1996).

El bordado como un código expresa la vida orante tseltal, su conexión con la madre tierra con el santo y los antepasados. Esto se asemeja al tipo de información que guarda el código Dresden, donde se registra el paso del tiempo, el registro calendárico, los ciclos lunares y las revoluciones elípticas de Venus (Hesselkus, 1998). Su relación con el código de París está en el sentido de la cuenta matemática, la construcción y posición de las figuras a través de los lineamientos de la escritura y la posición que ocupan dentro de la composición gráfica (Coe, 1986). Y con el código Madrid, el registro de la vida cotidiana como la agricultura, la petición por la lluvia, la apicultura, por mencionar algunas cosas (Paxton, 2008).

En otras palabras, el bordado como código habla de los elementos vivos, animales, plantas, personas; de las etapas de la luna, y su relación con la siembra y cosecha del maíz, que se simboliza en el baile tradicional. Por otra parte, el bordado acerca a las personas con los seres celestiales a través del vuelo de las aves. También habla del sentido de los instrumentos musicales de la fiesta (Hasselkus, s/f. p.p.16, 67, 76, 102). Y sobre todo, de la habilidad de las bordadoras por plasmar en dibujos su cosmovisión.

Por lo tanto, conocer el proceso de elaboración de un bordado ha posibilitado comprender el sentido representativo que tiene ser bordadora en la comunidad. Es importante decir, que el trabajo de la bordadora, consiste en sintetizar la vida que día a día registra y que en un momento determinado plasma en su lienzo. Como se pudo observar, la conexión entre las prácticas relacionadas con la elaboración del bordado, van desde las relaciones familiares, sociales y comunitarias, hasta el sentido místico del diálogo con Dios y los antepasados. Y que termina en la elaboración de figuras geométricas y orgánicas, que no se interpretan de manera aislada, sino como un conjunto de elementos presentes en la historia y la memoria de los tseltales.

Conclusión

En la tarea de bordar está simbolizada la relación entre mayores y menores, entre la experiencia y la sabiduría y, sobre todo, entre la herencia que les hicieron sus antepasados, porque «los sentimientos y pensamientos de un pueblo, son memoria de los ancestros» (Óscar Oliva, en Morris 2006, p.12).

Mediante la transmisión oral de la observación del tiempo para sembrar y de celebrar la fiesta, los tseltales han conservado la sensibilidad para registrar la vida (Florescano, 2000). El cálculo del tiempo hace posible que los seres del cosmos, la tierra, el sol, el maíz, el agua, los animales y los alimentos se reúnan para contar la historia de la comunidad. Así, cada bordado que hacen

las mujeres, es una forma de conservar la sabiduría de los abuelos mayas. Por esta razón, cada bordado ofrece una posibilidad de leer y comprender que las imágenes guardan figuras y colores con la finalidad de conservar un legado ancestral.

La riqueza visual de los bordados, está en la armonía que tienen los tseltales con su entorno, con su identidad y su memoria. Por lo tanto, todas las mujeres de la cooperativa se han interesado en formar parte de un proyecto creativo, que no se queda en la producción de artesanía, sino en la habilidad para narrar las historias de cada una de las secciones, a través de las imágenes.

Cada imagen posee una serie de significados; por tanto, cuando se combinan se acrecienta el valor de cada bordado. Por eso, el trabajo de las mujeres bordadoras abona a un gran esfuerzo por conocer el sentido de la imagen en una comunidad indígena. Para reconocer, que en su trabajo es posible registrar una gran cantidad de elementos conceptuales y formales que las elevan a la categoría de artistas. El trabajo de bordado combina elementos de la oralidad, de la escritura y de la pintura que los mayas desarrollaron, si bien, hay muchas cosas que se han modificado. Así pues, el trabajo creativo de las mujeres bordadoras hizo posible comprender la importancia que tiene para ellas conservar los saberes que les hace poseer el capital cultural y simbólico de ser tseltal.

Conclusiones Generales

Los mayas y los tseltales tienen en común que en su producción de imágenes se plasman momentos significativos de su vida comunitaria, de sus creencias religiosas y también del sentido de respeto que tienen a la naturaleza. La enorme coincidencia que existe en la concepción de una imagen pareciera que no se ha modificado con el paso del tiempo; sin embargo, a pesar de mantener elementos de tipo formal muy similares, cada una de las culturas hizo de la imagen un elemento de distinción muy particular. Mientras que los mayas mostraban su dominio político y económico, los tseltales marcan las regiones geográficas a las que pertenecen. Por eso, en esta investigación las imágenes muestran las estructuras socioculturales que cada una de las culturas plasmó como parte de su organización comunitaria.

El análisis de las imágenes mayas y tseltales mostró que el principio conceptual que concibe a las imágenes se gesta a partir del gusto por ciertas formas, colores y estructuras visuales. Estos puntos se pudieron observar como elementos culturales gracias al abordaje teórico metodológico que se empleó en el diseño de la investigación. Es decir, comprender el sentido que juegan las imágenes dentro de la vida cotidiana de las persona hace posible un análisis a su proceso de producción, a las redes de relaciones y de las habilidades técnicas necesarias para su creación. Por eso, habitus, campo y capital al unirse a la preiconografía, iconografía e iconología hicieron posible la observación de la práctica del bordado, de los productos que se elaboran con él y sobre todo, de las bordadoras.

El habitus de las bordadoras mostró su gusto por ciertas figuras, colores, composiciones y sobre todo, momentos en los que

se dedican a realizar su trabajo. De igual forma, observar la cooperativa como espacio de encuentro entre varias bordadoras, donde intercambian saberes y compiten por obtener beneficios sociales y económicos, favoreció la comprensión del bordado dentro de la dinámica sociopolítica que tiene el pueblo tseltal. Además, saber la forma de participar, los recursos que se invierten, ya sean personales como materiales, también hizo posible comprender que bordar es una actividad con una carga simbólica muy grande en la dinámica de la vida tseltal.

En el trabajo de arte de los mayas y las mujeres tseltales, es posible reconocer que en su gusto por las imágenes, los colores y los materiales, se encuentra el habitus que posibilita pensar, meditar, concebir y decidir todas aquellas formas que darán vida a un proyecto creativo. Por otra parte, el intercambio que se realiza a través de los productos posibilita identificar una serie de relaciones entre los productores y los consumidores; de esta forma, se establece una serie de intercambios económicos, políticos y culturales que influyen directamente en el rol que cada participante juega dentro del campo creativo. Por eso, la selección de imágenes y la combinación de colores adecuada, se vuelve un capital, pues los agentes se mueven constantemente y con el cual llegan a obtener un beneficio económico o un reconocimiento por sus habilidades y experiencias.

El abordaje teórico-metodológico de esta investigación hizo posible que cada uno de los elementos que conforman el texto, se tejieran para dar a conocer la vida del pueblo tseltal y su relación con los mayas del período clásico. La dificultad de comparar a los mayas y a los tseltales en su trabajo creativo se enfrentó a recuperar algunos estudios de historiadores, antropólogos, lingüistas y etnólogos con la intención de observar aspectos de tipo estético, político, económico, cultural, social y religioso que dieran sentido a la producción de imágenes. Y, precisamente la dificultad de entretener varias disciplinas fue lo que hizo posible también que la apuesta de vincular a Bourdieu con Panofsky originara un proyecto mucho más rico de la interpretación iconológica de las imágenes mayas y tseltales.

Por tanto, arriesgarse a unir dos propuestas densas en lo individual resultó ser uno de los puntos más enriquecedores para analizar las imágenes. Porque en la propuesta de Pierre Bourdieu, los puntos clave de habitus, campo y capital obligan al sociólogo a tomar distancia de su propia habilidad para hacer estudios de ciencias sociales, y lo obligan a ver dimensiones que involucran aspectos que aparentemente tienen poca relación entre sí, como puede ser la toma de decisiones, los roles sociales y las habilidades creativas como parte de un todo indivisible. De igual forma, la propuesta de Panofsky invita a quien realiza un análisis estético, a no centrarse únicamente en los principios de composición, sino a comprender por qué razón se seleccionan los símbolos, los colores, las posiciones y sobre todo el papel que juegan dentro del contexto donde se desarrolla el acto creativo. No basta ver, sino comprender para poder interpretar todos los elementos visuales y simbólicos que le dan sentido a una obra de arte.

Además, como se mencionó en el capítulo dos, el trabajo de Bourdieu retomó de Erwin Panofsky elementos que posibilitaron fortalecer la postura de análisis y de crítica a los fenómenos sociales. El propio Bourdieu reconoce que los estudios iconológicos que Panofsky realiza se basan en comparar elementos que aparentemente pudieran no tener puntos de coincidencia. Y sin embargo, al retomar los símbolos culturales como expresiones de la cultura llegan a desprender «principios fundamentales que sostienen la elección y la presentación de los motivos así como producción y la interpretación de las imágenes, las historias y las alegorías y que dan el sentido mismo a la composición formal y a los procedimientos técnicos» (Bourdieu en Panofsky, 1967, pp.133-167). Tal como se observó en la comparación de las imágenes mayas y tseltales.

Como puede observarse, tanto la propuesta de Bourdieu como la de Panofsky ofrecieron elementos suficientes para sustentar la pregunta de investigación, ¿cómo construye el pueblo tseltal un vínculo con su pasado maya en sus prácticas relacionadas con la elaboración del bordado? En dicha pregunta, el aspecto teórico se fundamenta en el espacio social cuyo análisis hizo posible

comprender aquellas acciones que influyen directamente en la selección de elementos simbólicos que se representan a través de las imágenes. Por otra parte, el aspecto empírico hizo posible el acercamiento a la comunidad a través de la convivencia frecuente con las mujeres bordadoras.

Sin separar el abordaje teórico del trabajo empírico, fue posible también adentrarse en la cooperativa de bordados y de esa forma conocer el proceso de concepción y elaboración tanto de las tiras bordadas como de las artesanías, y con ello, distinguir el trabajo de las bordadoras y de las artesanas. De esta manera fue como se diseñaron los diversos instrumentos para registrar y analizar la vida de la comunidad, la constitución de la cooperativa y sobre todo, la confección de bordados y de objetos artesanales. Así, al observar el sentido de la imagen como un fenómeno sociológico, favoreció la comprensión de que «las formas de expresión simbólica propias de una sociedad y de una época es parte, muy a menudo, de una intención propiamente científica» (Bourdieu en Panofsky, 1967, p.133). Es decir, participar de manera directa, involucrarse en la dinámica de la cooperativa hizo posible que se construyera la confianza y por tanto la credibilidad tanto en la persona que realiza un estudio, como en el material que compila para posteriormente devolverlo a quienes hicieron posible la investigación.

Si bien, el científico social observa la realidad de un contexto particular, también tiene la responsabilidad de devolver al sitio de donde obtuvo su información, elementos que ayuden a la propia comunidad a comprender la importancia de su trabajo. En este caso, el ejercicio de hacer diferentes instrumentos como el manual de imágenes y el diaporama, hicieron posible que las propias mujeres reflexionaran y compartieran en comunidad el sentido que tiene bordar, la importancia de conservar su tradición y, sobre todo, de conservar la sabiduría de sus antepasados. Con esto, no se pretende decir que la investigación se convirtió en un instrumento salvador, sino que, al trabajar de manera conjunta con las mujeres, fue posible que ellas comenzaran a contar la

historia que conocen sobre el sentido que tiene el bordado en su vida personal, familiar y comunitaria.

Además, el ejercicio de devolver y cotejar la información con las propias bordadoras fue uno de los aspectos más enriquecedores de la experiencia de investigación. Primero, porque de alguna manera obliga a ser objetivo, a no perder el eje en la búsqueda de información bajo la mirada de los conceptos de habitus, campo y capital en la vida de la comunidad, pero que hacían posible comprender las etapas de la preiconografía, la iconología y la iconología en el proceso de elaboración de un bordado. Segundo, la convivencia con las mujeres y la participación en algunas celebraciones comunitarias, también fue clave para poder comprender la reproducción de sus actos, fiestas y roles en las figuras de los bordados. Por ejemplo, participar en una fiesta era conocer los momentos de la fiesta, escuchar los sonidos, los sabores y registrarlos de manera visual.

Es así como la participación y el distanciamiento siguieron también uno de los elementos propuestos por Bourdieu para el desarrollo de una investigación, la vigilancia epistemológica, es decir, «no descuidar ninguno de los instrumentos conceptuales o técnicos que dan todo el rigor y la fuerza a la verificación experimental» (Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 2007, p.12).

El trabajo documental, la revisión bibliográfica y los registros etnográficos hicieron posible la construcción de la metáfora del tejido, que por una parte, da nombre a la investigación y por otro, posibilita el enlace de cada uno de los capítulos. En este sentido, explicar “la identidad tejida en la vida” fue el constante referente para poder comparar el sentido de la imagen dentro de la cosmovisión maya y tseltal. Por consiguiente, la interpretación de las imágenes posibilita sean colocadas como un «objeto de interpretación profunda, cuando el observador se pregunta por el universo simbólico y social, por el mundo estético o incluso espiritual que alimentó su producción y que en ella habla silenciosamente» (Lizarazo, 2006, p.285). Es fundamental retomar

el comentario anterior para poder explicar cómo se pudo observar la cosmovisión en las acciones cotidianas de los tseltales.

Para comenzar, es necesario comprender el análisis de la expresión de su discurso, de los comentarios relacionados con el corazón, con la vida plena y con la memoria del pueblo. Más que ser expresiones orales, son el reflejo del sentido de vida, de la relación con la tierra y la naturaleza y, sobre todo, del valor de la experiencia. Lo más interesante fue encontrar que de alguna manera son los elementos de disposición de las unidades gráficas de la construcción de los glifos mayas y también, del acomodo de figuras por parte de las bordadoras. Es como si en su trabajo reflejaran los tres niveles de la vida a través de jerarquías visuales, es decir, una figura está colocada dentro de tres planos, la figura principal, los elementos de refuerzo y el fondo. Además, con el manejo de color, las mujeres acentúan aún más esa jerarquía y gracias a ello, su trabajo logra mantener el principio estético característico de su diseño, figuras de color que expresan la armonía con la vida, los contornos verdes que muestran su relación con la tierra y sobre todo, el fondo negro, que materializa la memoria y la sabiduría de los abuelos que les enseñaron la técnica del bordado.

Esta composición de los bordados mantiene una semejanza con los jeroglíficos mayas, tanto por su composición a partir de conjuntos de cruces, que al combinarse logran formar figuras que mantienen una armonía entre sí, tanto por la disposición dentro del campo visual, como por el manejo del color que permiten lograr. Pues cada elemento da oportunidad a la bordadora de mostrar su destreza cromática. Ahora bien, las cruces, los colores, la dirección, la relación entre formas sigue el principio fundamental de la siembra, de la colecta de los frutos y del alimento a la tierra. Ese es el sentido que dan las mujeres a cada una de las figuras que colocan en sus lienzos. Este aspecto es muy significativo, pues la variedad de figuras, de colores y de diseños hace que la riqueza gráfica del trabajo de las bordadoras rescate de alguna manera el sistema de escritura que los mayas tenían antes de la llegada de los españoles.

La observación de la creación de un bordado es reflejo también del registro etnográfico de la fiesta, la milpa, el cafetal, la oración y los roles sociales juegan un papel muy importante; porque, sin la comprensión de los elementos culturales no sería posible percibir los esquemas o representaciones sociales como «formas simbólicas» (Giménez, s/f, p.5). Y por tanto, no sería posible asociar los elementos artísticos como parte de la identidad cultural, pues su construcción se da «precisamente a partir de la apropiación, por parte de los actores sociales, de determinados repertorios culturales considerados simultáneamente como diferenciadores (hacia afuera) y definidores de la propia unidad y especificidad (hacia adentro)» (Giménez, s/f, p.5). Así, el sentido que tienen las imágenes para los agentes y lo que representan en su vida social, es precisamente el valor que transmiten a los miembros de la comunidad y lo que los distingue de otras comunidades tseltales y de alguna manera, de otros pueblos con quienes comparten parte de su territorio.

Además, el sentido cultural de las imágenes posibilita que el pueblo tseltal mantenga viva la tradición oral, visual, religiosa y política que da vida a su ser comunitario. Sobre todo, la manifestación artística, es también una forma de conservar y preservar el derecho a la expresión y, sobre todo, como parte de un derecho social que de alguna manera está relacionada con la conservación de las variantes idiomáticas, la diversidad de la indumentaria y también elementos que tienen relación con la organización a través del sistema de cargos. Sobre este asunto, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, en su Artículo 6, toma en cuenta, que un pueblo indígena puede conservar sus sistemas de identidad cultural a través de elementos distintos a la lengua y al vestido, y por tanto, el valor de la imagen es reconocido como un medio de información capaz de hacer circular ideas a través de las expresiones artísticas (CIESAS, et.al., s/f, p.35). Sobre todo, porque en las manifestaciones de arte se reconoce un “patrimonio cultural inmaterial”, donde los usos, representaciones, expresiones y técnicas que se transmite de generación en generación tiene una gran relación con la naturaleza, la historia y con la creatividad humana (CIESAS, et.al. s/f, pp.43-44).

Como se ha dicho a lo largo del documento, el estudio de las imágenes en su aspecto estético, cultural, social, económico y político, tiene a bien resaltar los intereses que un grupo humano pone en actividades que involucran la sensibilidad, la expresión y su sentido de pertenencia, por lo cual, es posible considerar a las imágenes como bienes simbólicos, donde es posible reconocer un «código históricamente constituido, que se reconoce socialmente como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento determinado en el tiempo» (Bourdieu, 2000c, s/p).

A pesar de la compleja situación social económica y política que viven las comunidades tseltales del municipio de Chilón, debido a la constante lucha por la tierra, por las desigualdades sociales y por la violencia, en el trabajo no se desarrolló de manera muy amplia, no por ello se negó la existencia de los problemas, sino que, las mujeres y los hombres de las comunidades compartieron que a pesar de las dificultades, vivir en armonía como comunidad les posibilita tener una vida menos dura, y que a través del diálogo y los acuerdos es posible encontrar momentos de paz que favorecen su sintonía con el cosmos y los seres que en él habitan. Sin embargo, este punto débil que pudiera tener la investigación, podría convertirse en un eje importante para la construcción de otro estudio, que dé cuenta de manera más consistente, cómo a pesar de una situación de guerra las manifestaciones de arte hacen posible la expresión del sentido de vida que tienen los pueblos indígenas.

Otra línea abierta que deja la investigación está relacionada con el estudio de proporciones geométricas que mantienen las imágenes mayas del período clásico con la producción de bordados. En este proyecto, se enunció la relación del pensamiento matemático como parte de la filosofía de vida, relacionada con el lugar que ocupan los seres dentro de la armonía del cosmos, pero no se llegó a demostrar con ejemplos más contundentes el análisis de la descomposición armónica del cuadrado como elemento estructural de la gráfica maya y tseltal.

Finalmente, la investigación sobre las prácticas que hacen posible la creación de un bordado mostraron que la mirada sistemática de un fenómeno cultural hace posible conocer y reconocer elementos teórico-metodológicos que muestran que el hacer ciencias sociales, es una tarea por demás comprometedora, tanto en el ámbito académico, como con las poblaciones que favorecen la observación detallada de su forma de pensar, vivir y actuar, como en este caso fue, el acercamiento al pueblo tseltal y de manera cercana hizo posible hacer un recorrido a la vida que tuvieron los mayas del período clásico.

Tal vez sea poco usual aprovechar el espacio de las conclusiones, para agradecer a cada una de las socias de la cooperativa de bordados ¡Luchiyej Nichimetic, el haber abierto sus espacio para conocer, comprender y valorar, el trabajo de rescate cultural que realizan en cada uno de sus lienzos bordados y en cada objeto que crean con ellos, donde el corazón, la sencillez y su sabiduría se comparten con quienes de alguna manera sentimos que en las manifestaciones de arte y de diseño es posible expresar la vida plena de un pueblo como el tseltal.

Referencias

- Aceves L., J. E. (2002). *De la ilusión a la comprensión biográfica*. (Pierre Bourdieu y la historia oral). Recuperado el 2 de febrero de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Aguayo, F. y Roca, L. (2005). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora.
- Albarrán Samaniego, A. (2003, diciembre). Las dos caras de la complementariedad del color en la pintura mural prehispánica. *Boletín informativo La pintura mural prehispánica en México*, IX (19). 13-18.
- Alejos García, J. O. (2006). *Identidad maya y globalización*. Estudios de Cultura Maya, XXVII, 57-71.
- Alfaro, A. (1998). Elogio de la opulencia, la distancia y el cordero. *Artes de México*, 19. 31-39.
- Almeyra, G. (2009, abril). Quince años del EZLN y la autonomía en Chiapas. *OSAL*, X (25). Recuperado el 10 de noviembre de 2010 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal25/10alme.pdf>
- Alonso, J. (2002, verano). Bourdieu, un intelectual comprometido. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*, 24. Recuperado de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Alonso, L. E. (2002). Pierre Bourdieu, in memoriam (1930-2002). Entre la bourdieumanía y la reconstrucción de la sociología europea. *Reis*, 97. 9-28.
- , Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: de los mercados lingüísticos a la degradación mediática. Recuperado el 2 de mayo de 2009 de http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/bourdieu01.pdf
- Alzábal, J. (2003). Gestos y símbolos. *Dossiers CPL* 40. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Angulo, J. (1999, junio-diciembre). Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica. *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*, II (5). 20-22.
- Anta Fonseca, S., Arreola Muñoz, A. V., González Ortiz, M. A. y Acosta González, J. (compiladores). (2006). *Ordenamiento territorial comunitario: un debate de la sociedad civil hacia la construcción de políticas públicas*. México: Secretaria de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Instituto Nacional de Ecología, Instituto para el Desarrollo Sustentable en Mesoamerica, A.C., Grupo Autonomo para la Investigacion Ambiental, A.C., Grupo de Estudios Ambientales, A.C., Methodus Consultora, S.C., Servicios Alternativos para la Educacion y el Desarrollo, A.C.

- Araiza Díaz, A. (2004, otoño). Epistemología de género: las mujeres zapatistas de Roberto Barrios. *Política y Cultura*, 022. 125-145. Recuperado el 20 de octubre de 2010 de: <http://scielo.unam.mx/pdf/polcul/n22/n22a07.pdf>
- Arquidiócesis de San Cristóbal de las Casas. (2004). *Plan Diocesano de Pastoral*. Recuperado el 2 de marzo de 2009 de http://www.paginasprodigy.com/diocesisancristobal/Decreto_aprobación_PDP.htm
- Arroyo, B. (2001, julio-agosto). El Posclásico tardío en los Altos de Guatemala, “Los Altos de Chiapas”. *Arqueología Mexicana. Serie Tiempo Mesoamericano VIII*, IX (50). 38-43.
- Avalos Tejeda, A. (2001). *Los Pueblos Indígenas de México*. Recuperado de <http://www.cddhcu.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polisoc/puebindi/2poblaci.htm>
- Ávila Romero, L. E. (2007, mayo-agosto). Logros y límites de las estrategias sustentables de desarrollo autónomo en el norte de Chiapas. México. *Ra Ximhai*. 3 (2). 509-549. Recuperado el 10 de noviembre de 2008 de <http://www.uaim.edu.mx/webraximhai/Ej-08articulosPDF/art%2015%20norte%20chiapas.pdf>
- Ayala Falcón, M. (1998). La escritura maya. En Schmidt, P., de la Garza, M. y Nalda, E. (Coords). *Los mayas*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 179-191.
- Barriga, F. (2006). Tsik. Principios de numerología maya. *Ritos de paso*. México: INALI-INAH.
- Bartolomé, M. A. (1992). Presas y relocalizaciones de indígenas en América Latina. *Alteridades*, 2(4). 17-28.
- (2004). *Gente de costumbres y gente de razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI.
- Basich, Z. (1980). *Información gráfica: peces, moluscos y crustáceos en los códices mexicanos*. México. Archivo General de la Nación. Dirección de difusión y publicaciones.
- Bastos, S. y Cumes, A. (Coords.). (2007). *Mayanización y vida cotidiana La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca*. Guatemala: FLACSO-CIRMA-Cholsamaj.
- Baudez, C. F. (1995). Una mirada hacia los antiguos mayas. Breton, A. y Arnauld, J. (Coords.). *Los Mayas. La pasión por los antepasados un deseo de perdurar*. México: Grijalbo.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona. Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz Editores.
- Benveniste, (1999). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- Bertely Busquets, M. (2007). *Los hombres y las mujeres del maíz, democracia y derecho indígena para el mundo*. México: Fundación Ford, CIESAS, Pontificia Universidad Católica del Perú, Unión de Maestros de la Nueva Educación para México.

- Blanco Velasco, I. (2002). Pierre Bourdieu, trayectoria de un sociólogo. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*. Recuperado el 2 de febrero de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Blaxter Loraine, Ch. H. y Tight, M. (2000). *Cómo se hace una investigación*. España: Gedisa.
- Boccarra, M. (1995). En los tiempos del zorro hipócrita. En Breton, A. y Arnauld, J. (Coords.). Los Mayas. La pasión por los antepasados un deseo de perdurar. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1967). Postfacio. En Panofsky, E. *Architecture gothique et pensée escolastique*. París: Le Sens Commun, Les éditions de Minuit.
- (1979, 30 de noviembre). Los tres estados del capital cultural. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Texto extraído de: Bourdieu, Pierre, “Los Tres Estados del Capital Cultural”, en *Sociológica*, 5. 11-17.
- (1980). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
- (1987). *Cosas dichas*. Argentina: Gedisa.
- (1990). *La sociología y cultura*. México: Grijalbo/CONACULTA.
- (1995a). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- (1995b). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1997a). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- (1997b). *Espacio social y espacio simbólico*. México: Siglo XXI Editores.
- (1997c). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. México: Anagrama.
- (1997d). *El campo científico. Los usos sociales de las ciencias*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (2000b). *Sobre el campo político*. Presses Universitaires de Lyon.
- (2000c, octubre). Disposición estética y competencia artística. *Lápiz*, XIX(166). Recuperado el 10 de febrero de 2011 de <http://www.multiweb.com.ar>
- (2002). *La miseria del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- (2004, enero-febrero). Por qué las ciencias sociales deben tomarse como objeto. *Metapolítica*. 33(8). 37-48. Recuperado el 15 de marzo de 2008 de www.metapolitica.com.mx

- (2000a). *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial.
- (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Homo Academicus*. Argentina: Siglo XXI.
- (s/f). *Campo intelectual y proyecto creativo*. Recuperado 11 de marzo de 2009 de <http://www.cimat.mx/~skater/jmunozd/bourdieu2.htm>
- (s/f). *Comprender*. Recuperado 4 de marzo de 2009 de <http://davidvelasco.files.wordpress.com/2008/09/bourdieu-comprender.pdf>
- (s/f). *Los tres estados del capital cultural*. Recuperado el 19 de marzo de 2008 de <http://davidvelasco.wordpress.com/2008/04/23/pierre-bourdieu-los-tres-estados-del-capital-cultural/>
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C. y Passeron, J. C. (2007). *El oficio de sociólogo*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Breton, A. (1984). *Bachajón, organización socioterritorial de una comunidad tseltal*. México. INI.
- Breton, A. y Jaques, A. (Coords.). (1995). *Los Mayas. La pasión por los antepasados un deseo de perdurar*. México: Grijalbo.
- Buresch, A. (1980, January). *The great seeing, red, white and black in Zinacantan*. Departamen of Antropology.
- Cajaraville, M. C. *Fuentes de información en Antropología Visual*. Disponible en: <http://www.naya.com.ar/articulos/visual.htm>
- Campbell, L. y Kaufman, T. (1976). A Linguistic Look at the Olmec. *American Antiquity* 41 (1).
- Campos García, M. (1992) El paganismo maya como resistencia a la evangelización y colonización española, 1546-1761. *Relaciones*, XIII(52). 111-134.
- Caracciolo, M. y del P. Foti, M. (2003). *Economía solidaria y capital social*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós Tramas sociales.
- Carlsen, L. (2004, abril). Voces del Campo. *La crisis del café en Chiapas*. Recuperado de [www.americaspolicy.org.](http://www.americaspolicy.org/) / www.irc-online.org/documento PDF.
- Carman, M. *La fotografía en el Trabajo Etnográfico*. Recuperado el 7 de septiembre de 2007 de <http://www.naya.com.ar/articulos/visual.htm>
- Carrillo Trueba, C. (2006) *Pluriverso. Ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo. Colección La Pluralidad Cultural en México*. México: UNAM.

- Castañeda Jiménez, J., De la Torre Lozano, M. O., Morán Rodríguez, J. M. y Lara Ramírez, L. P. (2005). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Castellanos Guerrero A. y López y Rivas, G. (1997). Autonomías y movimiento indígena en México: debates y desafíos. *Alteridades*, 7(13). 145-159.
- Castro Apreza, I. (mayo-agosto 2007). Elecciones en Chiapas y paralelismos con la elección federal. Sobre "la calidad de la ciudadanía". *Desacatos*, 24. 161-180.
- CEDIAC s/f. Historia de la Misión de Bachajón. Documento electrónico proporcionado por el autor.
- CEPAL. (2004). *Estructuras familiares, trabajo doméstico y bienestar en América Latina*, Santiago de Chile.
- (2005). *Panorama Social 2004*. Santiago de Chile: Autor.
- Chapela, L. (2006). *Los muchos significados de las cosas. Reflexiones en torno a la capacidad que tienen las personas y las culturas de asignar significados y sentidos al mundo y sus cosas, y de compartirlos*. México: SEP.
- Cháves, N. (2002). *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Colección Hipótesis. Gustavo Gili.
- Chevallard, Y. (1992). Una aproximación antropológica a la didáctica. Concepts fondamentaux de la didactique: perspectives apportées par une approche anthropologique. *Recherches en Didactique des Mathématiques*. 12(1). 73-111. Disponible en: [http://ued.uniandes.edu.co/servidor/em/recinf/resumenes/chevallard\(92\)/chevallard\(92\).pdf](http://ued.uniandes.edu.co/servidor/em/recinf/resumenes/chevallard(92)/chevallard(92).pdf)
- CIESAS, CONAPRED, CGEIB-SEP, DGPLADES-SS, DGCP-CONACULTA, DGEI-SEP, INALI, PGJ-DF, CONAPO, UPN, DELEGACIÓN TLALPAN (GDF), UNESCO. (s/f). *Campaña nacional por la diversidad cultural de México. La diversidad cultural, (Marco conceptual)*. México: Autor.
- Cisneros Molina, J. L. (2008, diciembre). No es lo mismo pero es igual... *Revista Digital Universitaria*, 9(12). 4-13.
- Cobo Borda, J. G. (s.f) *Cultura, identidad y raíces*. Disponible en <http://www.oei.org.ar/noticias/JGCobo.PDF>
- Coe, M. E. (1986). *Los Mayas*. México: Editorial Diana.
- (1973). *The Grolier Codex*. Recuperado el 29 de septiembre de 2008 de <http://www.mayavase.com/grol/grolier.html>

- Colle, R. (1992). *Iniciación al lenguaje de las imágenes*. Pontificia Universidad Católica.
- CONACULTA. (2000a). *Artífices y Artesanías de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Autor.
- (2000b). *Panorama de la Cultura en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Autor.
- CONAPO. (2001). *La población de México en el nuevo siglo*. Distrito Federal, México: Autor.
- (2004). *La Población de los Municipios de México 1950-1990*. México: Ed. UNO Servicios Gráficos.
- CONAPRED (Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación). (2008). Diagnostico de la Discriminación en el estado de Chiapas. Documento de Trabajo No. E-20-20082008. *Dirección General Adjunta de Estudios, Legislación y Políticas Públicas*. Recuperado el 25 de noviembre de 2010 de: <http://www.conapred.org.mx/estudios/docs/E20-2008.pdf>
- Congreso del Estado. (2000). *Constitución Política del Estado de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Autor.
- Contreras García, I. (2001). *Las etnias del estado de Chiapas*. Castellización y bibliografías. México: UNAM.
- Cortina Campero, C. y Miranda Márquez, A. (2007). *Esplendor de la civilización Maya*. México: Panorama.
- Cortina, A. (1997). *Ciudadanía social. Ciudadanos del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Corzo Gaboa, A. (s.f). *La numeración posicional y el cero mesoamericano. Knórosov y la escritura maya*. Recuperado el 11 de octubre de 2007 de <http://www.unidad094.upn.mx/revista/48/arturo.htm>
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos*. México: UAM Azcapotzalco.
- (2004). *La imagen didáctica, un fenómeno social*. Barcelona: Paidós Diseño 02.
- Costa, J., A. Moles. (1991). *La imagen didáctica*. Barcelona: Enciclopedia del diseño. CEAC.
- Criado, M. (s.f). *Habitus. Diccionario crítico de Ciencias Sociales*. Recuperado el 21 de septiembre de 2008 de <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>
- Cuadriello Olivos, H., R. Megchún Rivera. (2006). *Tojolabales. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*. Recuperado el 1 de noviembre de 2008 <http://www.cdi.gob.mx>.
- Daniéle, D. (2003). Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX). En En Roque, G. (coord.). *El color en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

- , (2005). El Fuego Nuevo: interpretación de una «ofrenda contada» tlapaneca (Guerrero, México). *Journal de la société des américanistes* [En ligne]. 2001. 87. mis en ligne le 17 novembre 2005. Recuperado el 27 de marzo de 2010 de <http://jsa.revues.org/index1996.html>
- De la Garza, M. (2003). *El matrimonio, ámbito vital de la mujer maya*. México. Arqueología Mexicana, X(60). 30-37.
- De la Torre, R. (2002). El campo religioso una herramienta racial para combatir la creencia radical. *Revista Universidad de Guadalajara*. Recuperado 2 de febrero de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu5.html>
- De Orellana, M. (1998). Voces entretejidas, testimonios del arte textil. *Artes de México*. Revista Libro 19. 43-59.
- De Sousa Santos, B. y L. Avritzer. (2004). *Introducción: para ampliar el canon democrático en Boaventura de Sousa Santos*.
- DESMI, A. C. 2001. *Si uno come, que coman todos. Economía solidaria*. México: D.F.: Ediciones NOVIB; OXFAM; DESMI.
- Devalle, S. B.C. (2002). *Identidad y etnicidad, continuidad y cambio*. México: El Colegio de México.
- Diario Oficial. (2008, 14 de enero). Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: Autor.
- Domenici, D. (2006). *Los Mayas. Tesoros de las grandes civilizaciones*. México: Numen. Arte a través de tiempo.
- Douglas, M. (1998). *La elección entre lo somático y lo espiritual: algunas preferencias médicas. Estilos de Pensar*. Barcelona: Gedisa.
- Drakic, D. (2009). *Exploración maya*. [Programa de televisión]. History Channel, INAH, Instituto Nacional Indigenista.
- Drucker, S. (1963). *Cambio de indumentaria. Colección de Antropología Social*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Dunkelman, A. (Director). (s/f). *Fac-Simile of an original Mexican painting*. Preserve in The Royal Library at Dresden: 74 pages.
- Eco, U. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: De bolsillo.
- Edeline, F. (2001). La espira: un símbolo visual universal. *MM1 un año de diseñarte*, 3. 9-30.

- Eliade, M. (1979). *Imágenes y símbolos: ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.
- Enciclopedia de México. (1996). *Tomo 13*. México: Sabeca International Investment Corporation.
- ENLACE. (2004). *Para comprender las autonomías. Una aproximación desde tres experiencias indígenas en Chiapas*. México: Autor.
- Enriquez Vázquez, P., R. Mariaca Méndez, Guíascon. R., Gustavo, Ó. et al. (2006, julio). Uso medicinal da fauna silvestre nos altos de Chiapas, México. *INCI*. [online], 31(7). 491-499. Recuperado el 10 de febrero de 2008 de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0378-18442006000700006&lng=pt&nrm=iso. ISSN 0378-1844
- Eroza Solana, E. (1996). Tres procedimientos diagnósticos de la medicina tradicional indígena. *Alteridades*, 6(12). 19-26.
- Esping-Andersen, G. (1990). *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. Princeton: Princeton University Press. Cap. I. pp. 9-34.
- Espinosa Vera, P. El ser humano, entre más cercano a los medios, más lejano de sí mismo. *Hacia una semiótica de los mass-media*. Recuperado el 11 de diciembre de 2007 de <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc82/semiotica.html>
- Esponda Jimeno, V. M. (2001, julio-agosto). Génesis y doblamiento de una región. Los Altos de Chiapas. *Arqueología Mexicana. Serie Tiempo Mesoamericano VIII*, IX(50). 61-63.
- Esteinou, R. (1999). Fragilidad y recomposición de las relaciones familiares. *Revista Desacatos*, 2. 3-18. Recuperado el 23 de agosto de 2008 de <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/Diccionario%20CIESAS/TEMAS%20PDF/Esteinou%2040e.pdf>
- Fábregas Puig, A. (1998). *Introducción*. En Rojas González, F. *Ensayos indigenistas*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco.
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México: FCE.
- Fields, V. M. (1989). *La herencia iconográfica del Dios Bufón de los mayas*. Recuperado el 3 de agosto de 2010 de: www.mesoweb.com/pari/publications/RT08/DiosBufon.pdf
- Florescano, E. (1997). Saldos de un siglo de luchas indígenas y campesinas. En *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. 473-512.
- (2000, invierno). La visión del cosmos en los indígenas actuales. *Desacatos*, 005. 15-29. Recuperado el 23 de agosto de 2008 de http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/05%20Indexado/Saberes_1.pdf

- Franco Pellotier, V. M. (1997). Simbolismo y oralidad. *Alteridades*, 7(13). 61-65.
- Freidel, D., Schele, L. y Parker, J. (2001). *El Cosmos maya, tres mil años por la senda de los chamanes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frutiger, A. (2002). *Signos, símbolos, marcas señales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentes, R. (2005). *La práctica del diseño gráfico, una metodología creativa*. México: Paidós.
- Garavaglia Magdalena V. Menna Rosana B. (1998). *Sobre el uso de imágenes gráficas en la investigación antropológica. Un acercamiento a la Antropología Visual*. Recuperado 30 de agosto de 2007 de <http://www.naya.org.ar/congreso/ponencia1-19.htm>
- Garcés Contreras, G. (1975). *Los códices mayas*. México: SEP.
- García Canclini, N. (2003). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo.
- (2005). Definiciones en transición. En Mato. D. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. pp. 69-81. Recuperado el 22 de marzo de 2008 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>.
- (2009). El arte como laboratorio de la sociología (y a la inversa). Exit Book, *Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, 10. Recuperado el 4 de marzo de 2010 de <http://nestorarciaancanclini.net>
- (s.f). *Sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. Recuperado el 4 de abril de 2009 de <http://www.comminit.com>
- García León, A. (s/f). El trabajo educativo y su relación con algunos aspectos de sociolingüística. México: Impreso en mimeógrafo.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Giménez, G. (1986). *Programa nacional de formación de profesores universitarios en Ciencias Sociales*. México: SEP, COMECOS, UDG.
- (1997, junio). *La Sociología de Pierre Bourdieu*. Recuperado el 10 de febrero de 2009 de <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>
- (2002, enero-junio/julio-diciembre). Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu. *Colección pedagógica universitaria*, 37-38. 1-11. Recuperado el 28 de febrero de 2008 de http://www.uv.mx/cpue/coleccion/N_3738/B%20Gilberto%20Gimenez%20Introduccion%202.pdf
- (2005a). *Teoría y análisis de la cultura, V.2*. México: CONACULTA/ICOTUL.

- (2005b). *El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Guadalajara. ITESO/CONACULTA.
- (s.f). *Cultura, identidad y metropolitanismo global*. ecuperado el 17 de abril de 2008 de http://www.sjsocial.org/crt/articulos/757_gilberto_gimenez.html
- (s.f.) *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. Recuperado el 24 de marzo de 2008 de http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf
- Gledhill, J. (2002, primavera). Una nueva orientación para el laberinto: la transformación del Estado Mexicano y el verdadero Chiapas. *Relaciones*, XXIII(90). 203-257.
- (2003, otoño). Neoliberalismo e ingobernabilidad: caciquismo, militarización y movilización popular en el México de Zedillo. *Relaciones*, XXIV(96). 43-78.
- Gobierno Constitucional del Estado Libre y Soberano de Chiapas. (2001). *Plan de Desarrollo Chiapas 2001-2006*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Palacio de Gobierno.
- Gobierno del Estado de Chiapas. (1995). *Plan Estatal de Desarrollo 1995-2000*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. COPLADE.
- Goffman, E. (2006). Estigma. *La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez García, P. (1998). Las ilusiones de la 'identidad'. La etnia como pseudoconcepto. *Gazeta de Antropología*, 14. 14-12. Recuperado el 4 de marzo de 2008 de <http://www.ugr.es/~pwlac/Welcom.html>
- Gómez Muñoz, M. (2004). *Tzeltales. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: CDI: PNUD. Recuperado el 20 de octubre de 2007 de www.cdi.gob.mx
- Gómez, M. E. (2003, julio). La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. *Argos*, 38. 7-39.
- González Alcantud, J. A. (1999). La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas. *Revista de Antropología Social*, 8(37). 37-55.
- González de Zárate. J.M. (1991). *Método iconográfico*. Vitoria: Ed. Ephialte (Institutos de Estudios Iconográficos).
- González García, J. M. (1998) Sociología e iconología, *REIS*, 84. 23-43. Recuperado el 25 de febrero de 2009 de http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=1106&clave_busqueda=82280

- González Ochoa, C. (2007). *El significado del diseño y la construcción del entorno*. México: Editorial Designio.
- González, J. y Leal, R. (1994). Demanda comercial y manejo de recursos en una comunidad indígena campesina. *Alteridades*, 4(8). 83-91.
- Good Eshelman, C. y M. Alonso Bolaños. *Cosmovisiones y Mitología*. Recuperado de http://www.etnografia.inah.gob.mx/f_seminario.htm
- Grenoble, Lenore A. y L. J. Whaley. (1998). «Prefase» Lenore A. Grenoble and Lindsay J. Whaley (eds.) *Endangered languages: Current issues and future prospects*, XI-XII, Cambridge University Press.
- Grimby, S. (2005). *Enciclopedia de las antiguas civilizaciones*. España: Diana.
- Grube, N. (2006). *Mayas. Una civilización milenaria*. Alemania: Könemann.
- Gutiérrez Martínez, D. (2007). Multiculturalismo en la experiencia del movimiento del EZLN: Algunos elementos teóricos para su comprensión. *Documentos de investigación*, 128. 1-19.
- H. Ayuntamiento Constitucional de Chilón, Chiapas 2008–2010. (2008). *Plan de Desarrollo Municipal*. Recuperado el 28 de septiembre de 2008 de: <http://www.chilon.chiapas.gob.mx/portal/wp-content/uploads/2009/11/plan-de-desarrollo-chilon-2008-20102.pdf>
- H. Congreso del Estado, Unidad de Ediciones Legislativas. (2000, octubre). *465 años del Escudo de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Autores.
- Halbwachs, M., (2004). *Memoria colectiva y memoria histórica. La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hasselkus M., Hans. (1993). *WOOH. Introducción al conocimiento de los Mayas*. México.
- (1995). *Mi cuaderno de notas: El tablero de los 96 glifos de Palenque*. México.
- (1998). *Mi cuaderno de notas: Estructura de la glífica Maya*. México.
- Héau, C. y G. Giménez. *Versiones populares de la identidad nacional en México durante el siglo XX*. Recuperado el 6 de mayo de 2008 de <http://www.crim.unam.mx/bibliovirtual/Libros/BejaryRosales/4H%C3%A9au%20y%20Gim%C3%A9nez.pdf>
- Heller, A. (1998). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Gedisa.
- Henríquez A., G. y O. A. Barriga. (2003, septiembre). La Presentación del objeto de estudio. *Cinta de Moebio*, 017. Universidad de Chile. Santiago de Chile. Recuperado el 18 de octubre de 2008 de <http://www.moebio.uchile.cl/17/barriga.htm>

- Henríquez Arellano, E. (2002). *Instituciones y vida política en Los Altos de Chiapas. Usos, costumbres y pluralismo en Los Altos de Chiapas. Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México. Instituto Federal Electoral*. Recuperado el 9 de agosto de 2008 de <http://www.cdi.gob.mx>
- Hernández Lara, J. (2003, abril). Clases sociales y estilos de vida: un comentario sobre La distinción de Bourdieu. *Revista sociedad y economía*, 4. 31-36.
- Hernández Morales, C. J. (s.f) *El lugar de la violencia simbólica en la teoría de Pierre Bourdieu*. Recuperado 28 de septiembre de 2008 de <http://www.politicas.unam.mx/sae/portalestudiantil/sociologia/teoria/pdf/ViolenciaSimbolicaBourdieu.pdf>
- Hernández Veráztica, A. E. (2006, otoño). La impronta práctica para la formulación de sentido. Voces y contextos. *Ibero Forum*, II(I). 1-17. Recuperado el 20 de febrero de 2010 de: http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/2/pdf/america_hernandez.pdf
- Herrejón Peredo, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. Vol. XV. Núm. 59. El Colegio de Michoacán. Recuperado el de: <http://www.colmich.edu.mx/relaciones/059/pdf/Carlos%20Herrejon%20Peredo.pdf>
- Herrera López, S. (2006, otoño). Sobre las formas de clasificación en Durkheim y Bourdieu. *Voces y contextos*, I(II). 1-18.
- Herrera Puente, M. E. (2002). “Granos de otra mazorca: La participación política de la mujer en Los Altos de Chiapas”. *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México*. México: Instituto Federal Electoral. Recuperado el 9 de agosto de 2008 de: <http://www.cdi.gob.mx>
- Hobsbawn, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hurtado López, J. M. (2005, mayo-junio). De las comidas tseltales, a las comidas de Jesús, a la última cena. Un aporte a la comprensión teológica de la Eucaristía en tiempos de globalización. *Revista Christus*, 70(748).
- INAFED. (2008). Enciclopedia de los municipios de México. Recuperada el 20 de febrero de 2008 de http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/EMM_chiapas.
- INEGI. (1993). *Hablantes de lengua indígena. XI Censo de población y vivienda 1990*. México: Autor.
- , (1996). *División Territorial del Estado de Chiapas de 1810 a 1995*. Aguascalientes, Aguascalientes: Autor.
- , (2000). *XII Censo General de Población y Vivienda 2000. Estados Unidos Mexicanos. Tabulados Básicos*. Aguascalientes, Aguascalientes: Autor.

- (2001). *Históricas de México. Tomo I*. Aguascalientes, Aguascalientes: Autor.
- (2001). *XII Censo Comercial. Censos Económicos 1999. Resultados Estatales*. Aguascalientes, Aguascalientes: Autor.
- (2002). *Gobierno del Estado de Chiapas. Anuario Estadístico de Chiapas. ediciones 2001 y 2002*. Aguascalientes, Aguascalientes: Autor.
- (2005a). *Mujeres y Hombres en Chiapas*. Aguascalientes: Autor.
- (2005b). *Perfil sociodemográfico de la población hablante de maya. XII Censo general de población y vivienda 2000*. México: Autor.
- INMUJERES (Instituto Nacional de las mujeres). (2006). *La Población indígena mexicana*. Recuperado el 24 de septiembre de 2010 de www.inmujeres.gob.mx
- Iturralde Guerrero, D. A. (1997). Demandas indígenas y reforma legal: retos y paradojas. *Alteridades*, 7(11). 81-98.
- Ixtacuy López, O. (2006, primavera). Organización social en la apropiación del territorio: Santa Marta, Chenalhó, Chiapas. *Relaciones*, XXVII(106). 182-219.
- Jacks, N. (1993, mayo-diciembre). La identidad cultural como mediación simbólica. *Comunicación y Sociedad*, 18-19. 17-32.
- Jaurégui, J. (1997). El concepto de plegaria musical y dancística. *Alteridades*, 7(13). 69-82.
- Jiménez, I. (Coord). (2005). *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*. México: UNAM.
- jLuhijej Nichimetic. (2006a, 23 de enero). *El caminar de nuestro proceso*. Archivo de Word.
- (2006b, 6 de febrero). *Organigrama*. Archivo de Word.
- (2006c, 28 de marzo). *Organización de la cooperativa*. Archivo de Word.
- (2006d, 28 de marzo). *Consejos de la cooperativa*. Archivo de Word.
- (2006e, 22 de septiembre). *Reglamento*. Archivo de Word.
- (2006f, 6 de noviembre). *Presentación taller*. Archivo Power Point.
- (2006g, 22 de noviembre). *jLuhijej Nichimetic*. Archivo de Power Poit.
- (2006h, 12 de diciembre). *Bordando historia*. Archivo de Word.
- (2007, 7 de marzo). *Cooperativa jLuhijej Nichimetic*. Archivo de Power Point.
- (2008a, 28 de julio). *Ley general de sociedades cooperativas*. Archivo de Word.
- (2008b, 7 de septiembre). *Cooperativa jLuhijej Nichimetic*. Archivo de Word.
- (2008c, 7 de septiembre). *Comunidades que participan*. Archivo de Power Point.

- Jockle, C. (1995). *Encyclopedie of Saints*. (s.l): Ed. Alpine Fine Arts Collection. (UKLTD).
- Jones, A. (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omegas.
- Juanico Cruz, J. F. (s.f). *Estructura y acción, de la oposición saussureana al habitus de Pierre Bourdieu (última parte)*. Recuperado el 28 de septiembre de 2008 de <http://www.politicas.unam.mx/sae/portalestudiantil/sociologia/teoria/pdf/EstructuraBourdieuSaussure-201006.pdf>
- Kandinsky, V. (1990). *Punto y línea sobre el plano*. México: Premia editora.
- Kaplan, M. L. (dir.) (1985). *Maya. Treasures o fan ancient civilization*. (s.l): Harry N. Abrams. INC. Publishers. New York in association with The Albuquerque Museum.
- Kettunen, H. y Ch. Helmke. (2004). *Introducción a los jeroglíficos mayas. Manual para el taller de escritura*. (s.l): Universida de Helsinki, University College, Londres, Universidad de La Laguna.
- (2005). *Introduction to Maya Hieroglyphs*. (s.l): Wayeb and Leiden University.
- Knórosov, Y. (1982). *Maya Hieroglyphic codes*. (Traducido del ruso por Sopphie D. Coe). Nueva York: Institute for Mesoamerican Studies-State University of New York at Albany.
- Korstanje, M. (2008). La fotografía en Pierre Bourdieu y el problema de la integración social. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 14. 179-190.
- Lahire, B. (2006). *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Manantial.
- Landa, D. de. (1994). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: CONACULTA.
- Lara Zavala, M. P. (1991). La racionalidad y la interpretación de las culturas. *Alteridades*, 1(1). 13-20.
- Latour, B. (1997). *On Actor Network Theory: A few clarifications*. *Soziale Welt*.
- Leach, E. R. (1997). Cabello mágico. *Alteridades*, 7(13). 91-107.
- Ledezma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública*. Buenos Aires: Ed. Argonauta.
- Lenkersdorf, C. (1996). *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales*. México: Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México.
- León Mariscal, R. (s.f) *Conocer el método iconográfico o iconológico.*, Recuperado el 10 de noviembre de 2008 de <http://usuario/ycos.es/odiscomologo/art/htm>
- León-Portilla, M. (1997). *Pueblos originarios y globalización*. México: El Colegio Nacional.
- (2003). *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*. México: Aguilar.
- (2005). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM.

- (s.f). *El tiempo como atributo de los dioses*. Recuperado el 19 de marzo de 2011 de <http://americaindigena.com/portilla.htm>
- Levi-Strauss, C. (1999). *El pensamiento salvaje. Breviarios*. México: FCE.
- Levitas, R. (2007). Florecimiento humano, ¿una agenda utopista? *Desacatos*, 23. 87-110.
- Lizarazo Arias, D. (2002). Interpretar el símbolo. Pasos hacia una hermenéutica de las imágenes. *MM1 un año de diseñarte*, 4. 33-42.
- (2004). *Hermenéutica de las imágenes*. México: PAIDÓS.
- (2006). Panofsky en clave hermenéutica. Vínculos móviles en la interpretación de las imágenes. *Versión*, 17. 257-287.
- (s/f). *Caminos de la semántica icónica*. Recuperado el 5 de febrero de 2011 de: http://www.diegolizarazo.com/recientes/caminos_dela_semantica_iconica.pdf
- (s.f). *De la realidad en la fotografía*. 13-26. Recuperado el 5 de febrero de 2011 de http://www.diegolizarazo.com/recientes/de_la_realidad_en_la_fotografia.pdf
- Lombardo de Ruiz, S. (1979). *Información gráfica: orlas, cenefas y motivos prehispánicos*. México. Archivo General de la Nación. Dirección de difusión y publicaciones.
- (1979). *Información gráfica: animales prehispánicos*. México: Archivo General de la Nación. Dirección de difusión y publicaciones.
- Lombardo Otero, R. M. (1944). *La mujer tzeltal*. México.
- López A. "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana". En Baez F. (coordinadores). *La cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: FCE, CNCA.
- López-Austin, A. (1980). *Cuerpo humano e ideología*. Méxicio: UNAM, Instituto de investigaciones antropológicas.
- (1995). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2001). El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana. En Broday, J. y Báez, F. (eds.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CNCA/FCE.
- López Hernández, J. R. y Teodoro Méndez, J. M. (2006). Cosmovisión indígena tzotzil y tzeltal a través de la relación salud-enfermedad en el contexto de la medicina tradicional indígena. *Ra Ximbai*. Vol. 2. Número 1.
- López Rodríguez, J. M. (2001). La mirada de la imagen. Un primer acercamiento a la semiótica del cero y la perspectiva. *MM1 un año de diseñarte*, 3. 31-44.

- Lotman, I. (1998). La cultura como sujeto y objeto para sí misma. En *La Semiósfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid/Valencia: Cátedra/Universitat de València.
- Luna S., A. (1996, junio-diciembre). La flora representada en la iconografía pictórica. *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*. II(5). 37-39.
- Love, M. (2004). Etnicidad, identidad y poder: Interacción entre los Mayas y sus vecinos en el Altiplano y Costa del Pacífico de Guatemala en el Preclásico. En Laporte, J.P., Arroyo, B., Escobedo H. y Mejía, H. *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2003*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Magaloni Kerpel, D. (1997, junio-diciembre). La cal y los mayas: un ejemplo de la necesidad de contextualizar la investigación sobre el México prehispánico. *Boletín informativo La pintura mural prehispánica en México*, III(6 y 7). 5-8.
- , Teotihuacán: el lenguaje del color. En Roque, G. (coord.). *El color en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Marion Singer, M. O. (invierno 2000), Bajo la sombra de la gran ceiba: la cosmovisión de los lacandones. *Desacatos*.
- Martín Criado, E. (s.f). *Habitus*. Recuperado el 21 de septiembre de 2008 de <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>
- Martínez, A. (2006a, 11 de septiembre). Pierre Bourdieu y el espacio social pluridimensional. *Astrolabio-Revista virtual*, 4. Recuperado el 21 de septiembre de 2008 de <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/bordes/articulos/martinez.php>
- , (2006b, 11 de septiembre). Reflexiones en torno al concepto de clase social. Pierre Bourdieu y el espacio social pluridimensional. *Astrolabio-Revista virtual* Centro de Estudios Avanzados de la UNC, 4. Recuperado el 21 de septiembre de 2008 de <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/bordes/articulos/martinez.php>
- Martínez González, R. (s/f). Las entidades anímicas en el pensamiento maya. Recuperado el 21 de junio de 2011 de <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/cult-maya/robertomar.pdf>
- Martínez Miguélez, M. (2007). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- Martínez Velasco, G. (2005). Conflicto étnico y migraciones forzadas en Chiapas. *Polít. cult. [online]*. 23. 195-210. Recuperado el 4 de mayo de 2008 de <http://scielo.unam.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422005000100012&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0188-7742
- Marzal Fuentes, M. M. (coord.). (1991). *Rostros indios*. Quito. Ecuador: ABYA-YALA.

- Massó Guijarro, E. (2008, enero-junio). Una etnografía del 23° Lusata en Caprivi (Namibia). Observaciones sobre imágenes y discurso. *Gazeta de Antropología*, 24. Recuperado el 5 de octubre de 2008 de <http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome.html>
- Maurer Ávalos, E. (1984). *Los Tseltales*. México Centro de Estudios Educativos. A.C.
- (2006, 7 de diciembre). *Las fiestas tradicionales*. Bachajón, Chilón, Chiapas. Documento electrónico proporcionado por el autor el 2 de diciembre de 2008.
- (2007). *La armonía. Misión de Bachajón*. Archivo electrónico. Documento electrónico proporcionado por el autor el 2 de diciembre de 2008.
- (2008). *¡Los tseltales aprenden sin que les enseñen! [O bien: Aprendizaje sin enseñanza], Chiapas: Misión de Bachajón*. Archivo electrónico proporcionado por el autor el 2 de diciembre de 2008.
- (2009). Pat o'tan. Archivo electrónico proporcionado por el autor el 20 de agosto de 2010.
- Maurer Ávalos, E., D. M. Ruiz Galindo Terrazas. (2006). *Noptesel ta stojol bats'il k'op sok bats'il talel k'anhyinel; sok ta stojol kxlaj satalel sk'ahyinel sok ta stojol castilla k'op. Diplomado en lengua y cultura tseltal, y lengua y cultura nacional*. SEP. CGEIB. México.
- Median Hernández, A. (1984). Sistema de cargos, AA. Vol 21, No 1. Recuperado el 13 de septiembre de 2010 de http://www.ojs.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/15912/pdf_34
- Medina H., A. (1981). *Los sistemas de cargos en los Altos de Chiapas y la antropología culturalista*. Recuperado el 13 de septiembre de 2010 de http://www.journals.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/15912/pdf_34
- Mejía Lozada, D. I. (2004). *La artesanía de México*. México: El Colegio de Michoacán.
- Millán, M. (2001). Chiapas y sus mujeres indígenas. De su diversidad y resistencia. *Revista Chiapas*, 12. Recuperado de <http://www.revistachiapas.org/ch4millan.html>
- Miranda, F. (1997). Sobrevivencia de artesanías prehispánicas. En Oikión, V. *Manos michoacanas*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán-UMSNH (Instituto de Investigaciones Históricas).
- Mohar Betancourt, L. M. (1997). *Manos artesanas del México Antiguo*. México: SEP-CONACYT.
- Molano, O. L. (2006, abril). La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial. Territorios con identidad cultural. *REMISP*. Recuperado el 25 de noviembre de 2008 de <http://www.identidadbiobio.cl/estudio/wp-content/uploads/2009/07/identidad-cultural-uno-de-los-detonantes-del-desarrollo-territorial.pdf>

- Molina, J. L. y Vich Bertrán, J. (2008, junio). Tipologías y clasificaciones. *Periferia*, 8. Recuperado el 25 de noviembre de 2008 de www.periferia.name
- Molina, J. L. y Valenzuela, H. (2006, septiembre). *Invitación a la antropología económica*. Recuperado el 8 de mayo de 2009 de http://pacoramos.com/IMG/pdf/Manual_de_antropologia_economica.pdf
- Montemayor, C. (2000a). *Los pueblos indios de México hoy*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana.
- (2000b, invierno). He venido a contradecir la cosmovisión de los pueblos indígenas actuales. *Desacatos*, 95-106. Recuperado el 25 de mayo de 2008 de <http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/05%20Indexado/contradecir.pdf>
- Morales Aldana, L. (2005, 20 de diciembre). Aritmética Maya. *Las matemáticas en la enseñanza media*, 3(34). Recuperado el 29 de octubre de 2009 de <http://www.matematicaparatodos.com/varios/mayas02.pdf>
- (2006a, 20 de abril). Geometría Maya. *Las matemáticas en la enseñanza media*, 4(38). Recuperado el 29 de octubre de 2009 de: <http://www.matematicaparatodos.com/varios/mayas02.pdf>
- (2006b, 20 de mayo). *Las matemáticas en la enseñanza media*, 4(39). Recuperado el 29 de octubre de 2009 de <http://www.matematicaparatodos.com/varios/mayas02.pdf>
- Morales-Luna, G. (2009, 10 de enero). Las matemáticas y sus aplicaciones en comunicaciones digitales. *Revista Digital Universitaria*, 10(1). 3-12. Recuperado el 5 de febrero de 2010 de <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num1/art01/art01.pdf>
- Morante López, R. B. (2000, invierno). El universo mesoamericano. Conceptos integradores. *Desacatos*, 005. 95-106. Recuperado el 23 de agosto de 2008 de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13900507>
- Moreno Jiménez, G. (1998, 24 de octubre). *La fiesta tradicional*. Escrito expuesto en la Universidad Iberoamericana campus Santa Fe. Archivo electrónico proporcionado por el autor el 3 de diciembre de 2008.
- Moreyra E. y González, J. C. (s.f). *Antropología Visual*. Recuperado el 23 de septiembre de 2007 de <http://www.naya.com.ar/articulos/visual02.htm>
- Moreyra, E. (s.f). *Focalización y punto de vista en Antropología Visual*. Disponible en: <http://www.naya.com.ar/articulos/visual.htm>
- Morris Walter, F. Jr. (1984). *Mil años del tejido en Chiapas*. México: Instituto de artesanía chiapaneca.
- (1987). *Presencia maya*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- (2006). *Diseño e iconografía Chiapas. Colección Geometrías de la Imaginación. Arte Popular de México*. México: CONACULTA.

- Morris, Charles. (2003). *Signos, lenguaje y conducta*. Posada: Buenos Aires.
- Moser, C. (1996). Confronting Crisis. A Comparative Study of Household Responses to Poverty and Vulnerability in Four Poor Urban Communities. *Environmentally Sustainable Development Studies and Monographs Series*, 8. Washington, D.C: The World Bank.
- Muñeton Pérez, P. (2009, enero) Entrevista: Las Matemáticas, herramientas invaluable de la vida cotidiana. Revista Digital Universitaria. Recuperado el 10 de octubre de 2008 de <http://www.ru.tic.unam.mx:8080/handle/DGTIC/60039>.
- Nadel S. F. (1978). *Fundamentos de antropología social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nahmad S., S. (1999, 8 de marzo). *Convergencias y divergencias sobre nación, territorio, regionalismo e identidad étnica*. México: CIESAS/Istmo.
- Navarizo Órnelas, L. (1996, julio). Instituto de Biología. UNAM. Algunos por qué de la presencia de las aves en la pintura mural. *Boletín informativo La pintura mural prehispánica en México*, III(4). 32-33.
- (1997, junio-diciembre). El arte plumaria, fiel reflejo de la creatividad maya. *Boletín informativo La pintura mural prehispánica en México*, III(6 y 7). 9-11.
- (2006). La naturaleza a la da en el lenguaje pictórico. *Estudios de Cultura Maya*, XXVIII. México. UNAM. pp. 83-100.
- Noguez, X. y López Austin, A. (1997). Hombres y dioses. Zinacantepec, Edo. de México: El Colegio Mexiquense, El Colegio de Michoacán.
- Nolasco, M. (2002, noviembre). La reconstrucción de los pueblos indígenas. Aspectos de 500 años de historia. *Nueva Época*, 1(2). Recuperada el 11 de mayo de 2008 de <http://www.cdi.gob.mx/ini/mexicoindigena/nov2002/nolasco.html>
- Obregón Rodríguez, M. C. (2003). *Tzoltziles. Pueblos indígenas de México Contemporáneo*. México: CDI. Recuperado el 20 de mayo de 2008 de www.cdi.gob.mx
- Orellana, M. (1998). Voces entretejidas, testimonios del arte textil. Textiles de Chiapas, *Artes de México*, Revista Libro 19. 43-58.
- Orna, E. y G. Stevens. (2004). *Cómo usar la información en trabajos de investigación*. España: Gedisa.

- Otero, A. I. (2004, 25 de noviembre). *Análisis y posicionamiento del comercio justo y sus estrategias: una revisión de la literatura (1)*. Revista electrónica Vinculando. Recuperado el 19 de febrero de 2010. http://vinculando.org/comerciojusto/analisis_comercio_justo.html
- (2006, octubre). El comercio justo como innovación social y económica: el caso de México. *La Chronique des Amériques*, 35. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de <http://www.ameriques.uqam.ca/spip.php?lang=es>
- Palomar Verea, C. (2002, verano). Pierre Bourdieu y los estudios de género: convergencias y divergencias. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*, 24. Recuperado el 2 de febrero de 2008 <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Panofsky, E. (1970). *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- (1994). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial.
- (1996). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1998a). Ritmo intencional y juego simbólico. *Argumentos*, No. 29, Abril, Estudios críticos de la sociedad, UAM Xochimilco, México.
- (1998b). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ensayos arte cátedra.
- (1999). *La perspectiva como fórmula simbólica*. Barcelona, España: Fábula Tusquets Editores.
- (2000). *El significado en las artes visuales*. España: Alianza Editorial.
- (s/f). *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, España: Las ediciones de la Piqueta.
- Paoli, A. (1998, abril). Ritmo intencional y juego simbólico. *Argumentos*, 29. Recuperado el 19 de agosto de 2008 de http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3033&archivo=1-184-3033dia.pdf
- (1999). Comunidad tzeltal y socialización. *Chiapas*, 7. ERA-II Ec. México.
- (2001). Lekil kuxlejal, Aproximaciones al ideal de vida entre los tseltales. *Revista Chiapas*, 12. en: <http://www.ezln.org/revistachiapas>.
- (2002, mayo). Autonomía, socialización y comunidad tseltal. *Reencuentro*, 033. 53-65. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Recuperado el 27 de marzo de 2009 de <http://redalyc.uaemex.mx>

- (2003). *Educación, Autonomía y lekil kuxlejal: aproximaciones sociolingüísticas a la sabiduría de los tseltales*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación.
- (2006). Aprender la lengua y la cultura tzeltal. *Reencuentro*, 47. UAM Xochimilco. Recuperado el 24 de noviembre de 2007 de http://bidi.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&terminos=Paoli%20Bolio,%20Antonio&tipo_material= TODOS&indice_resultados=0&pagina=1
- París Pombo, M. D. (2007). Indigenismo cardenista y la renovación de la clase política chiapaneca (1936-1940). Tierra y población en el Chiapas decimonómico. *Revista Pueblos y fronteras digital*, 3. Recuperado el 10 de noviembre de 2008 de <http://www.pueblos yfronteras.unam.mx>
- Pascual Soto, A, (1998, junio-diciembre). El legado de Yaxchilán: I “método atributivo” en el arte maya. *La pintura mural prehispánica en México*, IV(8-9). 25-30.
- Paxton, M. (2006, noviembre-diciembre). Códice de Dresde. *Arqueología Mexicana*, XIV (82). Recuperado el 14 de marzo de 2011 de <http://www.arqueomex.com/S2N2SUMARIO82.html>
- (2008, mayo-junio). Códice Madrid. *Arqueología Mexicana*, XVI(91). Recuperado el 14 de marzo de 2011 de <http://www.arqueomex.com/S2N3nCODICE91.html>
- Paz, O. (1995). Reflexiones de un intruso. En Breton, A. y Jaques, A. (Coords.). (1995). Los Mayas. La pasión por los antepasados un deseo de perdurar. México: Grijalbo.
- Pech Salvador, C., Rizo García, M. y Romeu Aldaya, V. (2009, enero-junio). El habitus y la intersubjetividad como conceptos clave para la comprensión de las fronteras internas. *Un acercamiento desde las propuestas teóricas de Bourdieu y Schütz. Frontera Norte*, 21(41). Recuperado el 28 de febrero de 2009 de http://209.85.173.132/search?q=cache:iJR7_3V3qKUJ:aplicaciones.colef.mx:8080/fronteranorte/articulos/FN41/2-f41.pdf+f+vida+cotidiana+habitus&hl=es&ct=clnk&cd=3&gl=mx
- Peñaranda, F. (2004, julio-diciembre). Consideraciones epistemológicas de una opción hermenéutica para la etnografía. *Revista de Ciencias Sociales. Niñez y Juventud*, 2(2). Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/cinde/revis2/fernandopenaranda.pdf>
- Pérez López, E. (2000, 27 de septiembre). *La diversidad cultural de México*. La jornada.
- Pérez Martínez, H. (1994). Mecanismos de la tradición: un caso. *Relaciones*, XV(59). 181-2008. Recuperado el 26 de noviembre de 2008 de <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/059/pdf/Heren%20Perez%20Martinez.pdf>
- Pérez Suárez, T. (1998, abril). Los dioses mayas. *Arqueología Mexicana*. 57-65.

- (2004, 10 de agosto). Las lenguas mayas: historia y diversidad. *Revista Digital Universitaria [en línea]*, 5(7). Recuperado el 15 de octubre de 2007 de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art45/art45.htm>
- Pérez-Taylos, R. (2002). *Entre la tradición y la modernidad*. México: UNAM-IIA-PyV.
- Pineda, D. J. (2009, 10 de enero). Las Matemáticas en nuestro mundo cotidiano. *Revista Digital Universitaria*, 10(1). Recuperado el 5 de febrero de 2010 de: <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num1/art02/art02.pdf>
- Pineirúa Menéndez, L. (2001, junio-diciembre). Límites y contornos: ¿entre lo real y lo imaginario? *Boletín informativo La pintura mural prehispánica en México*, VII(15). 7-11.
- Pinilla Bahamón, M. (s.f). *Las representaciones gráficas de niños como metodología de investigación en un contexto rural de violencia armada en Colombia*. Disponible en <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes8/imprimir/pinilla.pdf>
- Pinto, L. (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. México: Siglo XXI.
- Piña Chan, R. (2005, abril-junio). Los murales de Bonampak. *Boletín informativo del museo de sitio y la zona arqueológica de Palenque*, 4 segunda época(15). 4-7.
- Pitarch, P. R. (2000). Almas y cuerpo en una tradición tzeltal. *Archives de sciences sociales des religions*, 112. 31-48.
- Prieto, C. (Productor) y Lammers, G. (Guionista). (1999-2000). *Sacbé, la ruta maya*. [Serie de Televisión]. México: IPN. Recuperado el 20 de agosto de 2009, <http://onctv-ipn.net/sacbe/>
- PRODESIS. (2008a). *Atlas socioeconómico de la selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas. Unión Europea.
- (2008b). *El libro blanco de la selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas. Unión Europea.
- . (2008c). *Redes de esperanza en la Selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas. Unión Europea.
- Provencio, E. y J. Carabias, (1992). *El enfoque del desarrollo sustentable, una nota introductoria. Desarrollo sustentable hacia una política ambiental*. México, D.F.: UNAM.
- Rambla Zaragoza, W. (2002). Arte y diseño: una mirada entre antropológica, filosófica y estética. *MM1 un año de diseñarte*, 4. 33-42.
- Ramos Maza, T. (2004a, 1 de junio). Artesanas y artesanías: indígenas y mestizas de Chiapas construyendo espacios de cambio. *Revista Liminar*. Recuperada el 7 septiembre de 2007 de http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32018701_ITM

- (2004b). Espacio textilero: encuentro de mujeres rurales y urbanas en una cultura laboral. Recuperado el 10 de noviembre de 2008 de http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32018716_ITM
- Razeto M., Luis. (1999, agosto). La economía solidaria: concepto, realidad y proyecto.
- Reau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Reguillo, R. (2002, verano). Pensar la cultura con y después de Bourdieu. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*. Recuperado el 2 de febrero de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Reyes Ramos, M. E. (2004, octubre). Conflictos y violencia agraria en Chiapas. *Estudios Agrarios*. Procuraduría agraria. Recuperado el 10 de febrero de 2009 de www.pa.gob.mx/publica/rev_29/maria.pdf
- Reyes Ruiz, M. T. (2005, septiembre-diciembre). Reseña de "Pierre Bourdieu. Campos de conocimiento: teoría social, Educación y Cultura" de Carlos Gallegos, Luis E. Gómez, Cecilia Imaz y Yolanda Paredes (Coords.) *Economía, Sociedad y Territorio*, V(019). 667-672.
- Robichaux, D. (2005, otoño). Identidades cambiantes: "indios" y "mestizos" en el suroeste de Tlaxcala. *Relaciones*, XXVI(104). México: Universidad Iberoamericana. Recuperado el 4 de noviembre de 2008 de <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/104/pdf/David%20Robichaux.pdf>
- Rodrigo Alsina, M. (1999). *Comunicación intercultural*. Barcelona. Anthropos.
- Rodríguez, A. (2005). *Logo ¿qué? Diseño y comunicación*. México. Siglo XXI.
- Romero-Infante, J. A. (2006, enero-junio). Los mayas, lecciones para el desarrollo latinoamericano. *Cuadernos Latinoamericanos de Administración*, II(1). 101 -112.
- Roque, G. (2003). Introducción. En Roque, G. (coord.). *El color en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Roquero, A. (2003). "Tintorería mexicana". En Roque, G. (coord.). *El color en el arte mexicano*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Ruiz Meza, L. E. (s/f) "Transformaciones agrarias y derechos de las mujer a la tierra y el agua. Un estudio de caso en el valle de Custepeques, Chiapas". *Agronuevo*. Año 2. Núm. 14. México: Secretaría de Reforma Agraria.
- (2006). "Género, grupos domésticos y derechos de propiedad sobre la tierra". *El Cotidiano*, 21(139). Septiembre-octubre. México: UAM-A.
- Ruz Lhuillier, A. (1981). El pueblo Maya. México. Salvat/Fundación cultural San Jerónimo Lídice. ----- (2005, abril-junio). Arquitectura y escritura de Palenque. Boletín informativo del museo de sitio y la zona arqueológica de Palenque, 4 segunda época(15). 4-7.

- Ruz Menéndez, R. (1969). *Introducción a glifos mayas. La clave de los glifos mayas. La fiesta de las abejas*. México: Manual Moderno.
- Ruz, M. H. (1985). *Copanaguastla en un espejo. Un pueblo tzeltal en el Virreinato*. México: Universidad Autónoma de Chiapas-Centro de Estudios Indígenas.
- (2002). De antepasados y herederos: testamentos mayas coloniales. *Alteridades*, 12(24). 7-32.
- (2004, 11 de agosto). El transcurrir de la vida diaria. *Revista Digital Universitaria [en línea]*, 5(7). Recuperada el 12 de febrero de 2008 de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art48/art48.htm>
- Safa Barraza, P. (2002, verano). El concepto de habitus de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*. Recuperado el 27 de septiembre de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Salazar Mendiguchía, P. (2002). 2º. *Informe de Gobierno*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Saldívar Moreno, A. (2008). *El Sistema Estatal de Planeación en Chiapas frente al paradigma de la planeación regional-territorial*. Chiapas: Consultoría GOPA-AMBERO-COMADEP. Comisión Europea – Gobierno del Estado de Chiapas. Recuperado el 15 de septiembre de 2009 de http://www.haciendachiapas.gob.mx/contenido/Planeacion/Informacion/Programacion_Sectorial/Plan_Desarrollo/PDF/PDF_2INTRODUCCION.PDF
- Sánchez Dromundo, R. A. (2005). Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra. *Perfiles educativos*. Recuperado el 6 de marzo de 2009 de <http://scielo.unam.mx/pdf/peredu/v29n115/n115a8.pdf>
- Schmidt, P., M. de la Garza y E. Nalda. (1998). *Los mayas*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sebastián, S. (1996). *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro Ediciones.
- SECH y Sistema Educativo Estatal. (2003). *Estadística Básica Inicio de Cursos 2002-2003 y 2001-2002*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Secretaría de Desarrollo Social. (2001). *Desarrollo Social en Cifras*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Secretaría de Planeación. (2001). *Perfil Demográfico y Socioeconómico Municipal. Tomo I*. Tuxtla Gutiérrez. Chiapas. Autor.
- (2003). *Agenda Estadística de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Autor.

- Secretaría de Turismo. (2002). *Carta Turística del Estado*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Autor.
- SEGOB. (1988). Centro Nacional de Estudios Municipales. Gobierno del Estado de Chiapas. *Los Municipios de Chiapas. Colección Enciclopedia de los Municipios de México*. México: D.F. Talleres Gráficos de la Nación.
- (2003). *Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (INAFED)*. México: Sistema Nacional de Información Municipal.
- Sidorova, K. (2000). Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales. *Alteridades*, 10(20). 93-103.
- Siller, C. (1993). *El maíz fundamenteo de nuestra cultura*. Agenda Latinoamericana. Recuperado el 26 de agosto de 2010 de <http://www.servicioskoinonia.org/agenda/archivo/obra.php?ncodigo=59>
- Silva Rivera, E. (2006). Efectos locales de la producción de café alternativo y sustentabilidad en Chiapas, México. *Revista Iberoamericana de Economía Ecológica*, 3. 49-62. Recuperado el 24 de septiembre de 2010 de: http://www.redibec.org/IVO/rev3_04.pdf
- SIPAZ. (2007). *Proceso de Paz, proceso de guerra. Breve síntesis de la historia del conflicto en Chiapas: 1994-2007*. Recuperado el 1 de septiembre de 2009 de www.sipaz.org/fini_esp.htm
- Sondereguer, C. (2000). *Diseño precolombino. Catálogo de iconografía mesoamericana-centroamérica-suramérica*. México: Gustavo Gili.
- Sotelo Santos, L. E. (2004, 10 de agosto). Escultura en movimiento. *Revista Digital Universitaria [en línea]*, 5(7). Recuperada el 12 de febrero de 2008 de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art43/art43.htm>
- Squiripa, A. (2008, 23 de mayo). *Legitimación y desciframiento del código estético según Pierre Bourdieu*. Recuperado el 20 de mayo de 2011 de <http://www.eliceo.com/opinion/disposicion-estetica-y-competencia-artistica.html>
- Staines Cicero, L. (1996, julio). Reflexiones sobre los vestigios pictóricos mayas. *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*, II(4). 30-31.
- (2004, 10 de agosto). Pintura mural maya. *Revista Digital Universitaria [en línea]*, 5(7). Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/art40.htm>
- Stavenhagen, R. (2008). *Los pueblos indígenas y sus derechos*. UNESCO. Recuperado de www.unescomexico.org
- Suárez, H. J. (Otoño 2006). Pierre Bourdieu y la religión: una introducción necesaria. *Relaciones*, XXVII(108). 19-27.

- Suárez, J. A. (1983). *The Mesoamerican Indian Languages (Cambridge Language Surveys)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Subcomandante Insurgente Marcos. (2002). *Relatos del viejo Antonio*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: CIACH.
- Tapia, A. (2004). *El diseño gráfico en el espacio social. Designio Teoría y Práctica*. México: Encuadre. Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico. A.C.
- Teufel, S. (2006). *El arte de tejer. Los Mayas una civilización milenaria*. China: Nikolai Grube (Ed.). Könnemann.
- Tiesler Blos, V. (2001). *Decoraciones dentales entre los antiguos mayas*. México: CONACULTA.
- Torop, P. (2006, mayo). La semiósfera y/como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura. *Entretextos, Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, 7. Recuperado el 26 de noviembre de 2008 de <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/torop.htm>
- Torre, R. de la. El campo religioso, una herramienta de duda radical para combatir la creencia radical. Pierre Bourdieu Intelectual del siglo XX. *Revista Universidad de Guadalajara*. Recuperado de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html>
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés Editores.
- (1995). El huipil de la virgen de Magdalenas. En Breton y Arnault, J. (Coords.). *Los maya, la pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*. México: Grijalbo.
- (2003). "Color y símbolo en el textil mexicano". En Roque, G. (coord.). *El color en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- (s.f). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: SEDESOL, FONART, PRODAR.
- Turok, M. (1995). "El huipil de la virgen de Magdalenas". En Breton, Arnault, J. (Coords.). *Los maya, la pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*. México: Grijalbo.
- UNACH-Gobierno del Estado de Chiapas. (1994). *Chiapas la Casa de Todos. Plan Estatal de Gobierno 1994-2000*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Autor.
- Uriarte, M. T. (2005) Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia. *Anales*, XXVIII(86). 5-27.
- Valdez, M. (2008, otoño). Chiapas: de la "guerra de los mapas" de 1895 a las regiones de frontera. Un análisis desde la perspectiva de la geografía política y la geografía histórica. *Takwá*, 14. 59-87.

- Valverde Valdés, M. del C. (2004, 10 de agosto). Revistiendo el espacio. *Revista Digital Universitaria [en línea]*, Vol. 5. No. 7. Recuperada el 11 de agosto de 2004 de <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art47/art47.htm> ISSN: 1607-6079
- Van Dijk, J. (2006). *Technology. en The Network Society*. Londres. SAGE.
- Vara Miranda, M. J. (1985). La empresa cooperativa y su equilibrio económico-social. *Revesco-Estudios Cooperativos*, 53. Madrid. Universidad Complutense.
- Vázquez García, F. (s.f). *Campos de fuerza, campos de batalla: Pierre Bourdieu*. Recuperado 28 de septiembre de 2009 de <http://www.rafaelcastellano.com.ar/Biblioteca/CAMPOS%20DE%20FUERZA%20CAMPOS%20DE%20BATALLA%20BOURDIEU.pdf>
- Vázquez García, V. (2005). Género y tenencia de la tierra en el ejido mexicano: ¿la costumbre o la ley del Estado? *Estudios Agrarios*, 118. México: Procuraduría Agraria.
- Vázquez, F. (2001). "Memorias, desmemorias y olvidos". *La memoria como acción social, relaciones, significados e imaginario*. España: Piadós.
- Vázquez Vázquez, J. D. (s.f). *La teoría del habitus*. Recuperado el 21 de septiembre de 2008 de <http://www.eumed.net/tesis/2007/jdv/13.htm>.
- Velarde, S. F. (2006, invierno). Sociología de la vida cotidiana. *Sincronía*. Recuperado el 27 de noviembre de 2008 de <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velardew06.htm>
- Velasco Yáñez, D. (1998, mayo/agosto). La fórmula generadora de sentido práctico. Una aproximación a la filosofía de la práctica de Pierre Bourdieu. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, IV(12) . 33-56.
- (2000a). Actualidad de la guerra en Chiapas. El Colegio de Michoacán. *Ponencia del XXII Coloquio de Antropología e Historia Regionales. "La guerra y la paz: tradiciones y contradicciones de nuestra cultura"* 25-27 de octubre. Zamora, Mich. México.
- (2000b). *Habitus, democracia y acción popular. La sociología de Pierre Bourdieu aplicada a un estudio de caso*. ITESO. México.
- (2001, 27 de abril). *¿Plan Puebla Panamá o Acuerdos de San Andrés?* Recuperado el 19 de marzo de 2008 de <http://davidvelasco.files.wordpress.com/2007/11/asa-ppuebla-panama-udg.pdf>
- (2002a). *Mandar obedeciendo. Pierre Bourdieu y el campo político*. Recuperado el 19 de marzo de 2008 de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/contenido.html> y en <http://davidvelasco.wordpress.com/>
- (2002b, 22 de abril). *¿Multiculturalidad o pluralismo cultural? Los conflictos culturales en la perspectiva de la guerra de Chiapas*. Recuperado de <http://davidvelasco.files.wordpress.com/2007/11/multiculturalidad-o-pluralismo-cultural.pdf>

- (2004a, enero-febrero). Reflexividad y reunificación de las ciencias sociales. La herencia intelectual de Pierre Bourdieu. *Metapolítica*, 8(33). 37-48.
- (2004b, enero-abril). El efecto zapatista. Algunas aproximaciones. *Reglones*, 56. 1-15.
- (2004c, agosto). El aporte zapatista al rescate de la utopía. *Revista Universidad-Verdad*, 34. 231-308.
- (s.f). *La sociología del conocimiento de Pierre Bourdieu*. Recuperado el 19 de marzo de 2008 de <http://davidvelasco.files.wordpress.com/2007/11/sabecono.pdf>
- Vera Tiesler, B. (2001). *Decoraciones dentales entre los antiguos mayas*. Ediciones Euroamericanas.
- Verón, E. (1998). *La semiósis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona. Gedisa Editorial.
- Vié-Wohrer, A. M. (2002, septiembre-diciembre). Las escrituras que preilegian la imagen: cuatro casos. *Desacatos*, 22. 37-64.
- Villaseñor Bello, J. F. (1996, julio). Sistemas representacionales en el área maya. *Boletín informativo. La pintura mural prehispánica en México*, II(4). 26-27.
- Villoro, L. (1996). *Los Grandes Momentos del Indigenismo en México*. México: El Colegio de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica.
- Viqueira, J. P. y M. A. Ruz. (1995). *Chiapas, los rumbos de otra historia*. México. UNAM. CIESAS. CEMCA, U. de G.
- Viqueira, J. P. y S. Willibald (coord.). *Democracia en tierras indígenas. Las elecciones en los altos de Chiapas (1991-1998)*. México: El Colegio de México, CIESAS, IFE.
- Vos, Jan de. (1992). *Los enredos de Remesal ensayo sobre la conquista de Chiapas*. México: CONACULTA.
- (1993). *Las fronteras de la frontera sur: Reseña de los proyectos de expansión que figuraron la frontera entre México y Centroamérica*. Villahermosa, Tabasco, México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social.
- (1998). Los mayas en los tiempo modernos. En Schmidt, P., de la Garza, M. y Nalda, E. (Coords). *Los mayas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2001). Te jlohp'tik. *Nuestra raíz*. México: CIESAS-CLIO.
- Yadeum, J. (2001, julio-agosto). El museo de Toniná. Territorio del tiempo. Los Altos de Chiapas. *Arqueología Mexicana. Serie Tiempo Mesoamericano VIII*, IX(50). 45.

- Womack, J. (1998). *Chiapas, el obispo de San Cristóbal y la revuelta zapatista*. México. Editorial, Cal y Arena.
- Wong, W. (2002). *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Yadeum, J. (2001, julio-agosto). El museo de Toniná. Territorio del tiempo. Los Altos de Chiapas. *Arqueología Mexicana*. Serie Tiempo Mesoamericano VIII, IX(50). 45.
- Zavala y Alonso, M. (s/f). La víbora de cascabel, base de la geometría maya. Recuperado el 15 de agosto de 2010 de http://www.arts-history.mx/noticiario/index.php?id_nota=05092008123814
- Zunino, M. y Pickard, M. (2008, 26 de diciembre). Ciudades Rurales en Chiapas: Despojo gubernamental contra el campesinado. Primera parte. *Boletines de CIEPAC*, 571. Recuperado de <http://www.ciepac.org/boletines/chiapasaldia.php?id=571>
- (2008, 31 de diciembre). Ciudades Rurales en Chiapas: Despojo gubernamental contra el campesinado. Segunda parte. *Boletines de CIEPAC*, 572. Recuperado el 20 de septiembre de 2009 de <http://www.ciepac.org/boletines/chiapasaldia.php?id=572>

Sitios WEB

- http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/takwa/Takwa14/mario_valdez.pdf
- http://209.85.173.132/search?q=cache:iJR7_3V3qKUJ:aplicaciones.colef.mx:8080/fronteranorte/articulos/FN41/2-f41.pdf+vida+cotidiana+habitus&hl=es&ct=clnk&cd=3&gl=mx
- <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal25/10alme.pdf>
- http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100782.pdf
- <http://chiapasphoto.org/>
- http://culturaspopulareseindigenas.conaculta.gob.mx/noticias_muertos.htm
- http://dti.inah.gob.mx/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=128
- <http://email.eva.mpg.de/~wichmann/UnPanorama2.pdf>
- <http://enlinea.capise.org.mx/files/identificacion.pdf>
- http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.chiapaspictures.com/albums/userpics/normal_municipio.jpg&imgrefurl=http://www.chiapaspictures.com/displayimage.php%3Falbum%3D48%26pos%3D5&h=400&w=329&sz=38&hl=es&start=5&um=1&tbnid=5IYwBB_-zPsEVM:&tbnh=124&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3Dmunicipios%2Bchiapas%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DG
- <http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/modules/ve6/4.pdf>

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/340/34004708.pdf>
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_mexico/publitzeltzales.htm
http://scielo.unam.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422005000100012&lng=es&nrm=iso
<http://swadesh.iiia.unam.mx>
http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32018701_ITM
<http://www.artepopulardelmundo.com/archivos/estadoCuestion.pdf>
<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/bordes/articulos/martinez.php>
<http://www.cddhcu.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polisoc/puebindi/2poblaci.htm>
<http://www.cdi.gob.mx/>
<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n5/hist.htm>
<http://www.ceps-caritasmexico.org/Fotos/Doc/ECOSOL/Dir1.pdf>
<http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/Diccionario%20CIESAS/TEMAS%20PDF/De%20Vos%2035d.pdf>
http://www.cinterfor.org.uy/public/spanish/region/ampro/cinterfor/publ/est_edu/pdf/ulloa.pdf
<http://www.conapred.org.mx/estudios/docs/E20-2008.pdf>
<http://www.conecultachiapas.gob.mx/coneculta/vidamejor09.html>
<http://www.ejournal.unam.mx/cns/no60-61/CNS06021.pdf>
http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/EMM_chiapas
<http://www.ezln.org/revistachiapas>
<http://www.inali.gob.mx>
<http://www.matematicaparatodos.com/varios/mayas02.pdf>
<http://www.materialesdehistoria.org/iconolog%C3%ADa.htm>
<http://www.municipiosdechiapas.com.mx/>
http://www.pa.gob.mx/publica/rev_29/maria.pdf
<http://www.perfilesdgei.chiapas.gob.mx/PHistoricoIndex.php?region=031&option=2>
http://www.planeacion.chiapas.gob.mx/archivos/div_poli.pdf
<http://www.popolvuh.ufm.edu.gt/Waka%27Freidel.pdf>

<http://www.proel.org/alfabetos/maya.html>

<http://www.raco.cat/index.php/Revibec/article/viewFile/39766/39604>

<http://www.razonypalabra.org.mx>

<http://www.snajolobil.com>

<http://www.textilemuseum.org>

http://www.tudiscovery.com/guia_mayas/cronologia_maya/index.shtml

[http://www.uacam.mx/bib.nsf/4a24042bd57e05c980256509003e0809/df48228d0ca3399886256f8f006f1c47/\\$FILE/lakamha15.pdf](http://www.uacam.mx/bib.nsf/4a24042bd57e05c980256509003e0809/df48228d0ca3399886256f8f006f1c47/$FILE/lakamha15.pdf)

<http://www.uaim.edu.mx/webraximhai/Ej-08articulosPDF/art%2015%20norte%20chiapas.pdf>

http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/2/pdf/america_hernandez.pdf

http://www.um.es/tonosdigital/znum9/portada/tritonos/bibliahodgson.htm#_ftnref1

<http://www.unbosque.edu.co/files/Archivos/file/losmayas.pdf>

http://www.unicef.org/argentina/spanish/derechos_indigenas.pdf

www.chiapas.gob.mx/mapas/

www.ethnologue.com

www.metabase.net/docs/sibe-ecosur/15540.html

Glosario

Ajaw	Palabra del maya clásico que se utiliza para como sinónimo de “régule”, “señor”, “dirigente”, “rey” o “líder”; pero este término abarca a todos los miembros de la casta gobernante, y no solo a un individuo. El título de ajaw también le fue concedido a la casta sacerdotal maya. También fue el nombre del vigésimo día del calendario ritual de los mayas.
Ceiba(yaax che)	Significa “árbol verde”, el sostén del mundo. Este árbol cósmico tiene una serie de representaciones vinculadas con la fecundidad y la fertilidad humana.
Chiapa	después de vencerlos los españoles lograron someter a los cacicazgos tsotsiles y tseltales. Un año más tarde, Diego de Mazariegos logró la colonización de territorios que habían formado el patrimonio de extensos cacicazgos precolombinos (de Vos, 1992).
Kaxlan	Persona que no es tseltal y habla español, también puede ser reconocida como mestiza o kaxlana.
Luch	Bordado en lengua tseltal.
Pat’otan	Es el diálogo público que tiene un principal para pedir a Dios la armonía de la comunidad y para tener una buena cosecha.
Pawahtum o bacab	Para los mayas las deidades representaban el poder y la sabiduría.
Sats	Gusano que vive en los árboles antes de la época de lluvias y es considerado un manjar.
Ts’umbal	Término utilizado propiamente dentro de la Misión de Bachajón como parte de su organización pastoral, los tseltales se han apropiado del término para reconocer las diferencias culturales que tienen en las cinco zonas que corresponden a Guaquitepec, Ejido de San Sebastián, Ejido de San Jerónimo, Chilón y Xitalha’.
Tsekel	Tela negra o azul muy oscuro, de cuatro metros de largo, cuyos extremos están unidos por una sola costura, así representan el cosmos, el lugar donde descansan los antepasados y también la comunidad. Por lo regular suele estar adornado con listones de distintos colores, colocados de manera simétrica que simbolizan como el corazón del cielo y el corazón de la tierra.

Winik	Significa hombre en lengua tseltal.
Xopan	Época dedicada a las deidades femeninas asociadas con la tierra y la vegetación, la región oscura de los muertos y el inframundo, vinculada con la Luna, Venus y las Pléyades.